



Universidade de Aveiro
Ano 2013

Departamento de
Comunicação e Arte

**Patrícia Isabel
Bastos Silva**

O Quotidiano na Arte Contemporânea



Universidade de Aveiro
Ano 2013

Departamento de
Comunicação e Arte

**Patrícia Isabel
Bastos Silva**

O Quotidiano na Arte Contemporânea

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa, Professor Doutor do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à Petra, inspiração principal para os meus registos quotidianos.

O júri

Presidente

Professora Doutora Rosa Maria Pinho de Oliveira
(professora auxiliar da Universidade de Aveiro)

Orientador

Professor Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa
(professor auxiliar da Universidade de Aveiro)

Arguente

Professora Doutora Inês Maria Henriques Guedes de Oliveira
(professora auxiliar da Universidade do Minho)

agradecimentos

Aos meus familiares e amigos sempre dispostos a colaborar comigo, em especial ao meu namorado João, ao meu irmão Miguel e aos meus amigos Inês, Érica, Nuno e Miguel pela disponibilidade, paciência e ajuda. Ao meu orientador Pedro Bessa (PhD) pela total dedicação, prontidão e tolerância.

palavras-chave

Imagem cotidiano, ações básicas, objeto banal, arte social, público, privado, encenação

Resumo

Por cotidiano entende-se aquilo que engloba a rotina, o ordinário, o dia-a-dia. É, no entanto, uma palavra que representa algo muito mais amplo e indeterminável do que se possa conseguir compor numa simples definição, uma vez que é quase impossível a tarefa de conseguir descrever nele tudo o que dele faz parte, de tão ambíguo que pode também ser. Essas suas qualidades de ser ambíguo e indeterminável são valorizadas por alguns artistas desde o início do séc. XX (Johnstone, 2008:15).

Os Dadaístas usaram-no para desenvolver uma crítica social em torno de uma cultura que viam marcada por repetitivos e vulgares trabalhos, justificados com a necessidade de produção numa sociedade capitalista que renunciava ao prazer. O presente artigo propõe uma análise da evolução das diferentes formas de uso do cotidiano na arte desde os Dadaístas até aos dias de hoje, tomando como referência alguns artistas contemporâneos que são motivados pelo cotidiano, numa mesma vontade de reformular, de valorizar e não deixar perdido ou fechado, acontecimentos, objetos e experiências vividas. Ajudando no atenuar da barreira entre o público e o privado e acompanhando assim as tendências de uma sociedade onde essa fronteira se torna cada vez mais ambígua.

Keywords

everyday, basic actions, ordinary objects, social art, public, private, staging.

Abstract

For everyday can be understood what encompasses the routine, ordinary, daily life, although is always a much more complex word that represents something indeterminable and, the simple task of describes everything that makes part of it, is such ambiguous too. That quality of being ambiguous and indeterminable is prized by some artists since the beginning of the XX century (Johnstone, 2008:15).

The Dadaists developed a social critique about the culture, because for them the modern daily life was marked by repetitive and vulgar works, justified by the need to produce a society which stated capitalist, in a clear renunciation of pleasure. This study proposes an analysis of the evolution of different forms of using everyday in art since the Dadaists till today. Referring few contemporary artists who are motivated by everyday life and for what he gives us, in the same willingness to reshape, to value and not let lost or closed events, objects and experiences. The barrier of public and private becomes increasingly blurred, following as well the demands of a society increasingly exposed.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
<i>b) Problema e Objetivos</i>	<i>6</i>
<i>c) Organização e Metodologia</i>	<i>6</i>
O cotidiano como forma de aproximar a arte e a vida	11
1.1 <i>Dadaísmo e Surrealismo.....</i>	<i>12</i>
1.2 <i>Os anos 50 e a Pop Art</i>	<i>13</i>
O arquivo, a pós-produção e a intervenção social.....	19
2.1 <i>Ações Básicas- tendência para o arquivo.....</i>	<i>21</i>
2.2 <i>Objetos Banais- sacralização, reformulação e pós-produção</i>	<i>25</i>
2.3 <i>Quotidiano interventivo- arte crítica e política</i>	<i>29</i>
Privado/ Público.....	37
3.1 <i>A Proliferação da Intimidade na Fotografia.....</i>	<i>40</i>
3.2 <i>Realidade/Encenação.....</i>	<i>48</i>
Projetos de Experimentação Artística.....	51
4.1 <i>Onde o cotidiano começa / Where the everyday begins</i>	<i>53</i>
4.2 <i>Quotidianos alheios / Everyday unrelated</i>	<i>57</i>
4.3 <i>Identidade social / Social identity.....</i>	<i>61</i>
CONCLUSÃO.....	65
BIBLIOGRAFIA.....	69

INTRODUÇÃO

a) Problemática

A presente dissertação por projeto resulta de um trabalho de investigação elaborado no âmbito do Mestrado em Criação Artística Contemporânea do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, sob orientação do Prof. Doutor Pedro Bessa, tendo por objetivo a prestação de provas públicas de defesa de mestrado. Tem por tema o quotidiano e a forma como o mesmo é motivador para a criação artística contemporânea seja pela reformulação de objetos banais, pela exposição de acontecimentos e ações ou pela possibilidade de intervenção social que proporciona e, conseqüentemente, a relação público/privado que daí pode advir, pois usando o nosso quotidiano como pretexto para a criação inevitavelmente damos a conhecer àqueles que não pertencem ao nosso social, uma parte mais intimista da nossa vida, ultrapassando essa barreira.

A escolha deste tema prende-se com a necessidade que sinto, enquanto artista, de comunicar utilizando a minha vida como ponto de partida para todas as questões, relações e motivações que existem antes de pensar qualquer obra. Todos os projetos que irei desenvolver vêm na sequência de trabalhos anteriores, obras que fiz durante o primeiro ano deste Mestrado. A minha gravidez e todas as relações e preocupações inerentes a esse meu estado, foram sendo retratadas e registadas ao longo desse período. Problematizando o conceito de gravidez e analisando como este se ia construindo, tentei escapar às representações mais tradicionais de gravidez, descrevendo de forma detalhada todos os passos, alterações e situações, quase exaustiva e exageradamente, que iam acontecendo em todo o processo. A forma como apresentei o trabalho final intitulado *2ºtrimestre* (2011) no âmbito da disciplina de LECA (Fig.17), mais propriamente numa exposição realizada no Museu de Aveiro, assumiu-se como um esquema taxonómico, numa calendarização semanal, de classificação e/ou organização das coisas e objetos que retratavam essa minha fase e

me identificavam nesse determinado momento, acabando por compor a minha identidade e aquilo que sou, ou em que me estava e sentia a transformar.

Depois desse mesmo trabalho pareceu-me pertinente pegar não só nos acontecimentos pessoais, mas ver de uma forma mais geral toda a rotina que faz parte do meu quotidiano, e usá-la como matéria-prima, ou melhor como motivo, para construir a minha obra e os meus futuros trabalhos. Penso ser um tema pertinente porque, além de continuar a ser muito atual essa relação que inúmeros artistas contemporâneos têm com as suas vidas pessoais ou com a vida daqueles que lhes são próximos e com os acontecimentos e/ou objetos que os rodeiam conseguindo ver neles reformulações constantes e motivos suficientes para os tornar obras de arte, é também um tema que pessoalmente me interessa, porque é para mim a causa da motivação enquanto artista, aquilo que me move.

"O banal, o quotidiano, o óbvio, o comum, o ordinário, o infra-ordinário, o barulho de fundo, o habitual?(...) Como falar destas coisas comuns, como encontrá-las, como as trazer à visibilidade, deturpá-las da escória em que estão atoladas, como dar-lhes significado, uma voz, para, finalmente, falarem do que é, de quem somos nós."

Georges Perec, *Espèces d'espaces*, 1974 (citado por Johnstone, 2008:12)

Existe tendência popular para identificar o ato artístico com a criação do original, do único e ainda não realizado objeto, peça, instalação, acontecimento. A verdade é que a Arte Contemporânea e os novos paradigmas que foram surgindo e tomando forma vieram desmistificar quaisquer discursos do original e do único (Krauss,1985:21).

Se o original perdeu a sua força, porque não virarmo-nos para aquilo que nos rodeia? Penso que é mais que suficiente para incitar à criação e prática artística. A reformulação do já existente torna-se uma prática quase natural da Arte Contemporânea, comum a muitos artistas, que veem no seu mundo, nas suas vidas e objetos em redor o motivo e a motivação válidos para não ter que inventar, apenas dignificar aquilo que já existe, o ordinário.

O quotidiano torna-se a fonte motivadora para que muitos artistas construam as suas obras, para retirarem dele todo um conceito que fornece a uma dada obra o seu significado e razão de existir.

Esta é uma área que tem vindo a marcar presença na arte desde as primeiras décadas do séc. XX. As chamadas vanguardas históricas, como é o caso do

Dadaísmo, do Surrealismo, e mais tarde do Fluxus ¹(com os seus happenings), tinham como projeto ultrapassar a barreira entre a arte e a vida.

“A arte baseia-se na vida, porém não como matéria, mas como forma. Sendo a arte um produto direto do pensamento, é do pensamento que se serve como matéria; a forma vai buscá-la à vida. A obra de arte é um pensamento tornado vida: um desejo realizado de si-mesmo. Como realizado tem que usar a forma da vida, que é essencialmente a realização; como realizado em si-mesmo tem que tirar de si a matéria em que se realiza” (Ricardo Reis, 2003).

A arte e a vida sempre foram motivo para imensos autores e artistas criarem as suas obras, seja com pensamentos iguais ou distintos sobre essa relação infinita de propósitos que as une, a arte e a vida surgem em muitas obras como indissociáveis. Umas vezes apenas como pensamento tornado forma, como aqui em Ricardo Reis, outras como forma tornada arte, como em artistas como Gabriel Orozco.

Não é, pois, de todo uma ideia nova ou recente, como se pode ver, mas tem vindo a acompanhar muitos artistas e as suas obras até aos dias de hoje, por isso faz todo o sentido, para mim, trabalhar sobre este tema e estudar a forma como ele se desenrola, caracterizá-lo no nosso tempo e como ainda constitui uma fonte de motivação para a criação artística passado cerca de um século desde as primeiras vanguardas históricas.

Um século é muito pouco talvez, porque desde sempre que a arte e a vida se encontram, se completam e caminham juntas, mas a arte e a vida com a consciência de o serem, aí estão os cerca de 100 anos de que falo, o querer quebrar essa barreira, unindo-as numa mesma coisa.

Muitos são os artistas que se unem nessa busca de motivação no quotidiano, apenas porque preferem reformular aquilo que já existe a inventar, porque a matéria é tanta que não necessita de ficar fechada. Coisas quotidianas que à partida nos podem parecer banais e não possuir qualquer aptidão ou competência para se tornarem obras de arte transformam-se em obras plenas de significação, como é o caso dos ready-made, por exemplo, que culminaram na necessidade de uma nova teoria da arte proposta por Danto.

Nenhum de nós existe se não fizer parte de um contexto social, e é por aí que esta arte do quotidiano se torna pertinente numa sociedade que já nada tem de privada e que quer a todo o custo noticiar as suas experiências. A emersão das redes sociais,

¹ Do latim Fluxus = fluxo. Movimento artístico criado por Georges Maciunas, teve o seu apogeu na década de 60 e 70 e caracteriza-se pela mistura e recurso de diferentes médios artísticos e disciplinas na arte.

assim como das tecnologias de bolso que permitem contar a todos a nossa localização, assim como o que estamos a fazer ou a ver naquele exato momento, podem quase atingir o grau de obsceno, numa imediatez tal que nos aproxima e nos torna cada vez mais iguais uns aos outros. Como Baudrillard (1989) refere, deixou de existir comunicação para passar a haver uma contaminação de tipo viral, porque tudo se move e toda a informação corre de forma imediata de um lado para o outro. Ou ainda como Lipovetsky (1989) analisa a sociedade pós-moderna e a afirma marcada por um desinvestimento público, numa perda de sentido das grandes instituições morais, sociais e mergulhada numa cultura aberta, onde predomina a tolerância, o hedonismo, a personalização dos processos de socialização, numa coexistência pacífica de antagonismos como violência e convívio, ambientalismo e consumo desbragado.

A barreira entre o privado e o público de que quero tratar quando falo na utilização do nosso quotidiano passa por isso mesmo, por essa afirmação e publicação constantes do que se passa, do que queremos, onde estamos, quem somos, dessa obscenidade de Baudrillard e desse vazio de Lipovetsky.

Remontando às primeiras décadas do século XX, quando o capitalismo já tinha tomado a vida quotidiana e estabelecido para ela novas rotinas regras e princípios, podemos perceber o porquê de as vanguardas acharem que a criatividade estava a ficar comprometida. Segundo os Dadaístas e os Surrealistas a vida quotidiana estava a ficar degradada, rotinizada e cretinizada, e a autonomia e a autoexpressão criativa estavam agora dependentes do estatuto social e de uma perseguição desenfreada pela riqueza (Gardiner, 2000:24).

A crítica à sociedade moderna que ambas estas vanguardas desenvolveram veio a ter um impacto na cultura e vida social do resto do séc. XX e na forma como o quotidiano na arte a partir daí foi pensado e tratado por muitos artistas.

Huelsenbeck escreveu, “ a melhor arte será aquela que contenha conscientemente os mil e um problemas do quotidiano” (cit. por Gardiner, 2000:30).

Duchamp (1882-1968) foi sem dúvida, uma das principais influências para a arte centrada no quotidiano, tal como o foram a Pop Art e os registos fotográficos de Nan Goldin (n.1953), demonstrando um quotidiano que se quer evidenciar como cada vez mais atrativo, atingindo também o patamar da total liberdade artística.

A barreira entre o público e o privado é quebrada, e a intimidade proliferou nas artes, com principal foco para a fotografia, sem a possibilidade de qualquer retorno. Entrámos na era das redes sociais, da partilha, na qual o indivíduo se pretende cidadão do mundo, cada vez mais individual, narcisista e ao mesmo tempo mais livre e emancipado. A realidade confunde-se com a encenação, num misto de sensações já

vividas, de querer mostrar, de fazer ver e sentir. Assim é a nossa vida contemporânea, um constante fazer ver, mostrar e demonstrar acompanhando uma sociedade cada vez mais liberta para o mundo, mas fechada sobre si mesma.

b) Problema e Objetivos

Esta análise e reflexão sobre o quotidiano prende-se claramente com a necessidade de refletir sobre a forma como o banal se transforma em arte, assim como, numa segunda questão- como pode o quotidiano ser uma ferramenta promotora para a criação artística contemporânea? Talvez o mais difícil seja conseguir utilizar o quotidiano e toda a sua rotina sem transformar uma obra num simples ato documentativo. Creio que reside aí a questão de uma obra poder ser considerada boa ou insignificante, mas está aí também o desafio deste buscar no nosso dia-a-dia a matéria-prima para construir todo um conceito que levará à obra.

Este estudo pretende criar ainda um enfoque claro no quotidiano e em tudo aquilo que o constrói e o torna pertinente, sejam as rotinas, o tempo, os objetos, como motivo para a criação artística, numa destruição clara da barreira entre o privado e o público, não pretendendo trazer à visibilidade o que faz parte do quotidiano social, mas sim do quotidiano pessoal e do íntimo, daquele que permanece fechado, mas que nos tempos que correm teima em se mostrar, em se tornar visível. Assim sendo:

1. Propõe realizar um conjunto de reflexões sobre conceitos como quotidiano, rotina, arte, criação, motivação, público ou privado.
2. Pretende aplicar práticas de experimentação artística.
3. No domínio conceptual, apoiado na reflexão sobre o material recolhido, pretende analisar, relacionar e refletir na procura de um (ou vários) traços comuns caracterizadores de vários artistas ou práticas artísticas.
4. No domínio operativo (de acordo com a índole projetual e em linha com os objetivos desta investigação) pretende criar um corpo/série de trabalhos práticos num processo de sistematização/análise e reflexão/síntese sobre o material em estudo, permitindo assim aprofundar um conjunto de reflexões sobre o tema proposto.
5. Pretende consolidar o corpo de trabalho da autora.

c) Organização e Metodologia

Este trabalho de investigação “por Projeto” consta de duas partes, que se interligam. Um trabalho de reflexão teórica, que corresponderá aos primeiros capítulos da dissertação de Mestrado, mas que é transversal a toda a investigação, e uma

pesquisa de índole mais prática que se configura em três projetos de experimentação artística. Deste conjunto integrado resultará o conteúdo final de um relatório de conclusões, formalizando a minha dissertação.

Nesta investigação privilegia-se uma metodologia projetual, que começa com uma pesquisa bibliográfica, investigação documental e pessoal sobre os projetos a realizar e acaba na construção de uma dissertação por projeto, que pretende a realização de um certo número de trabalhos e apresentar numa exposição final.

O trabalho será desenvolvido de acordo com uma linha temporal pré estabelecida e numa constante união entre a reflexão teórica e a experimentação artística.

O percurso artístico operativo pretende contagiar e ser contagiado pelo percurso reflexivo teórico, na medida em que existirá uma clara influência entre ambos, pois um tentará sempre explicar e completar o outro, seja para um melhor entendimento dos resultados que se pretendem atingir, seja por uma intenção de um trabalho de final de Mestrado coerente e coeso.

Deste modo, estabelecem-se alguns momentos investigativos conducentes à realização do estudo, não estanques temporalmente.

Apresentam-se as interligações tarefas, metodologias e resultados esperados em três fases distintas, subdivididas em outras fases e momentos.

Pretende-se que os resultados deste estudo sejam os esperados e que componham todo um processo que levou a um fim claro, conciso e pertinente.

De forma a melhor descrever todo o processo de investigação, assim como a torná-lo mais claro e compreensível, optou-se por dividir a dissertação em quatro capítulos principais. Como tal, e logo depois desta Introdução, o **capítulo 1** começa por dissertar sobre as principais vanguardas a utilizar o quotidiano como forma de aproximar a arte e a vida. Numa primeira fase o Dadaísmo e o Surrealismo, com o seu principal auge na obra de Duchamp e posteriormente os anos 50, com alguns artistas, não somente ligados às artes plásticas, que reformularam objetos e ações do seu dia-a-dia e lhes deram outras formas nas suas obras e peças e, a Pop Art que veio legitimar a redescoberta do valor estético do quotidiano urbano.

O **capítulo 2** é dedicado às várias formas de usar e reaproveitar o quotidiano na arte. Pode tratar-se do apoderar de pequenas e simples ações, até grandes acontecimentos, retirando-lhes o carácter efémero e arquivando-os para que estes não se encerrem no tempo, ou apenas de reformular e sacralizar objetos banais do nosso dia-a-dia conferindo-lhes uma nova visão e um novo posto, ou ainda incitar a mudanças sociais e fazer críticas de uma forma ativista servindo-se do quotidiano e

das suas demais formas e gestos para demarcar pontos de vista. Este capítulo é, pois, dividido em três pontos essenciais que pretendem usar como exemplo vários artistas contemporâneos que acredito inserirem-se em cada um deles na perfeição.

O **capítulo 3** explora conceitos e dicotomias tais como público/privado, realidade/encenação, debruçando-se sobre alguns dos mais conceituados artistas contemporâneos e sobre as suas obras, principalmente no primeiro ponto acerca da diluição da barreira público/privada na arte contemporânea, nomeadamente na fotografia. A proliferação da tecnologia e com ela o surgimento das redes sociais e de *reality shows* que expõem o indivíduo e a sua vida, são o principal condutor na transformação das intimidades e logo do próprio indivíduo em si mesmo, agora muito mais individualista, narcisista e facilmente seduzido. O quotidiano atual foi, pois transformado, e é disso que este ponto trata, dessa principais mudanças e formas de encarar a realidade e o nosso dia-a-dia. Um quotidiano que cada vez é mais observado tem também tendência a ser mais encenado.

Uma vez que se trata de uma dissertação por projeto, existe uma prática de experimentação artística, dividida em três projetos específicos que pretendem servir de complemento e fundamento a toda a reflexão teórica produzida. O **capítulo 4** assenta, portanto, na apresentação e justificação teórica dos projetos que exprimem artisticamente o argumento desenvolvido.

Nos trabalhos práticos realizados, tive o intuito de fomentar uma relação dinâmica entre o quotidiano (conceito primordial em todo o processo) e algumas práticas artísticas que se repetem no nosso dia-a-dia, sempre na perspetiva do outro e da invasão autorizada da sua privacidade.

Projecto I

Título: “Onde o quotidiano começa”

Instalação fotográfica.

Projeto II

Título: “Quotidianos alheios”

Instalação com vídeo e objetos.

Projeto III

Título: “Identidade social”

Instalação fotográfica, com recurso a Ipad.

Todos os três projetos colocam o quotidiano em lugar de destaque e revelam novas maneiras de pensar, de agir e sentir o mesmo, colocando-se então algumas questões cruciais: o quotidiano é ou não um motivo consciente para a criação artística contemporânea? Como deveremos entender a proliferação da nossa intimidade para proveito artístico?

1

O cotidiano como forma de aproximar a arte e a vida

O modernismo no seu percurso vai desligando a arte da tradição e da imitação e os temas tornam-se mais abertos, mais abrangentes e já não têm a tarefa de idealizar o mundo. Manet rejeita o lirismo das poses e os impressionistas levam as paisagens até aos subúrbios, dos cafés, das ruas (Lipovetsky, 1989:83). Os cubistas integram algarismos, letras e até pedaços de vidro e ferro nas suas obras e Duchamp eleva o objeto banal a obra de arte. Mais tarde a pop e os hiperrealistas utilizam objetos e símbolos do consumo de massa. A integração dos conteúdos da cultura do quotidiano nas obras é o culminar da tendência modernista e desde aí todos os temas são postos no mesmo plano, todos os elementos são dignos e podem entrar nas criações artísticas numa renúncia à organização hierárquica que outrora imperava. Não apenas numa tentativa de dignificar temas e objetos, mas, e de uma forma mais ativa, de aproximar a arte e a vida em nome do homem total, do processo criativo, da ação e do acaso. A sacralidade da arte é arruinada por uma cultura de igualdade que valoriza os ruídos, os gritos, o fortuito, o quotidiano.

A fotografia tem uma clara aptidão para a reprodução do real e isso dá-lhe também uma distinção quando se pretende um registo do quotidiano e dos seus principais momentos e acontecimentos.

A arte bem tentou negá-lo e o corte com a realidade visível tornou-se o assunto principal de toda a arte moderna, culminando no abstracionismo.

Contudo, a partir da década de 50 os conflitos entre a arte e a fotografia perdem a sua força e os artistas passam a colocar em causa a autonomia das teorias que apenas se

preocupam com o caráter expressivo das obras, reclamando uma relação da arte com questões mais próximas das vivências quotidianas, tendo o seu ápice na Pop Art.

1.1 Dadaísmo e Surrealismo

A arte do seu tempo era para os Dadaístas completamente ideológica, e num forte ataque à sociedade burguesa, desenvolveram uma crítica social da cultura que destacava a contradição entre a promessa estética da arte e as suas funções repressivas sociais e ideológicas.

A rejeição de valores, regras e crenças estabelecidas em prol da liberdade individual, da celebração da espontaneidade e irrestrita criatividade fez estes artistas começarem a incorporar fragmentos de objetos usados no quotidiano nas suas obras, a reformularem objetos.

Artistas como Arp (1886-1966) fazem-no sob a forma de colagens, sugerindo que as rotinas e convenções que constituem a nossa vida diária fossem reformuladas de muitas diferentes maneiras e linhas imaginativas. Tudo fazia parte de um projeto para desenvolver novas linguagens e novas estéticas na arte, ultrapassando a barreira arte/vida e assim reformulando a própria arte, mas também a própria vida.

Eles visavam libertar a humanidade do pesadelo do passado e crescer a partir de uma intensa aspiração de criar uma cultura relevante, que levava a sério a vida quotidiana como o locus essencial dos sonhos humanos, das esperanças e dos desejos (Gardiner, 2000).

Para o Surrealismo a vida quotidiana tornou-se o local privilegiado para a revelação, para o mistério e para a poesia. Era daí que os artistas retiravam a matéria para as suas obras para depois as alienarem, as retirarem do seu contexto habitual, usando tal matéria para propósitos diferentes daqueles para os quais seria naturalmente entendida. Um objeto surrealista é sempre um objeto alienado do seu habitat natural. Os ready-made de Duchamp cumpriam essa premissa quando se materializavam fora dos seus contextos e intenções primárias, respondendo aos desejos inconscientes (ou não) do seu criador (fig.1).



Fig.1 - Marcel Duchamp, *A Fonte*, 1917 - réplica de 1964

Alquié, filósofo francês próximo de Breton, descrevia o Surrealismo como a atenção a tudo aquilo que eleva os homens acima de si mesmos, tentando escapar a tudo o que é repressor e nos causa impedimentos, para assim recuperar a liberdade total do homem. Uma forma de arte que reporta à vida. O amor maravilhoso, a esperança da existência, a emoção das ruas, como um “direito de passagem para o mundo do sonho, que nos parece prometido na realidade quotidiana pelo amor e pela beleza” (Alquié, 1965:21).

Os surrealistas respiravam todas as possibilidades e encontravam inspiração e motivação para as suas experiências e escritas no quotidiano exterior, urbano e misturavam os elementos que daí retiravam com a sua imaginação.

O homem unia-se ao mundo e a vida unia-se agora à arte para a reformular, para lhe conferir outras premissas e intenções.

Surrealistas e Dadaístas foram os primeiros a desenvolver uma crítica com o intuito de superar a falsa dicotomia entre a arte e a vida, a fim de transformar a vida de todos os dias, num propósito que os unia.

1.2 Os anos 50 e a Pop Art

O nosso quotidiano é sempre algo em que pensamos, muito tomado como garantido, muito nosso, muito real, mas a verdade é que ele tem tudo de clandestino, de

incógnito e ambíguo. Gardiner (2000:2) descreve-o como o lugar de todos os pensamentos e atividades humanas, onde manifestamos e desenvolvemos as nossas capacidades, tanto individuais como coletivas, e nos tornamos verdadeiramente humanos e totalmente integrados.

E essa consciência do cotidiano, será que é real, será totalmente verdadeira e limpa? Existe toda uma história sobre essa tomada de consciência acerca da nossa experiência diária intimamente ligada às dinâmicas da modernidade e pós-modernidade, apesar do cotidiano ter sido sempre um fenômeno insuperável do mundo social. Na Antiguidade o cotidiano tinha uma existência menos alienada e mais ligada aos ciclos da natureza. Na Época Medieval e na Renascença não havia tanta consciência do “eu”, o cotidiano não era vivido conscientemente, apenas era vivido. Só na Modernidade o homem começou a refletir e a tentar adaptar-se às situações e aos desafios diários cada vez mais variados e sucessivos, explicando o porquê de nos termos tornado mais conscientes do cotidiano.

Vários foram os autores importantes para o estudo do cotidiano desde a modernidade até aos dias de hoje. Lukács via a arte como o reflexo do cotidiano (Frederico, 2000:305). Já a sua discípula Agnes Heller entende o cotidiano como um aspeto da vida social dominado pelos pensamentos e ações mecanizadas que são indispensáveis à sobrevivência do ser humano. O homem já nasce inserido na vida quotidiana e nunca se desliga dela, também nunca a podendo viver intensamente, sem condicionalismos. E, sendo para a autora impossível a vida quotidiana sem imitações, será a arte para Heller ainda o reflexo (imitação) da vida! (Patto, 1993).

Considerando esta linha de pensamento, por demasiado simplista, Arthur Danto² descobre, em 1964, numa exposição em Nova Iorque, as *Brillo Box* (fig.2) de Andy Warhol (1928-1987). Estas serão a principal referência para a filosofia da arte do autor e grande exemplo de uma mudança de pensamento sobre a relação entre a arte e a vida em geral.

² Arthur Danto é partidário de uma estética do sentido, na qual a obra de arte terá sempre que englobar duas condições: ter significado e incorporar esse significado.



Fig.2 - Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964

A descoberta por Danto da Pop Art veio abalar ainda mais a sua confiança no modelo linear de história da arte inerente à estética modernista defendida por Greenberg³, seu tutor, e criar uma necessidade de conferir legitimação filosófica à Pop Art. Essa necessidade foi também uma tentativa de legitimar a redescoberta do valor estético do cotidiano urbano, que até aí ele repudiava, dizendo-o impuro (Danto, 1998:139).

A Pop Art teve, pois, grande importância nesta incursão do cotidiano na arte de uma forma mais aberta e reveladora. A arte de Warhol, assim como a de Roy Lichtenstein (1923-1997) ou Claes Oldenburg (n.1929), parecia emergir da banalidade do cotidiano para a ela voluntariamente voltar, produzindo a sua exata duplicação. Danto argumenta que a questão destes trabalhos, tal como a questão da *A Fonte* de Duchamp é a de “propor uma teoria sobre a arte” (cit. por Banes, 1993:117). A realidade da obra passaria a ser de ordem essencialmente concetual, e não visual e o cotidiano ajudava-a nesse percurso.

³ Clement Greenberg (1909-1994) foi um crítico de arte norte americano que defendia a Arte Moderna como um instrumento de resistência à decadência da sociedade capitalista, num privilégio pela arte pura, voltada para si mesma, conferida à estrita visualidade, que busca o mais elevado grau de experiência estética, culminando no expressionismo abstracto (Greenberg, 1961).

O cotidiano tinha, pois, uma filosofia da arte que lhe conferia o seu lugar enquanto parte da criação artística, era um motivo para chegar a um significado, para gerar ideias. Mas não são apenas os objetos de Warhol que suscitam esta motivação para autorizar o uso do banal, o seu filme *Eat* (1963), também parece atacar aquilo que era visto como pretensiosismo nos grandes temas e formas, pelas gerações artísticas anteriores (Banes, 1993:118). O próprio Warhol afirma que a Pop Art está treinada para esse retorno ao cotidiano com uma nova apreciação para o familiar, e logo, como uma experiência disponível para todos experienciarem (Banes, 1993).

A recuperação do banal foi crucial para a década de 60, preparada já desde os anos 50 por artistas como John Cage (1912-1992) na música, que afirmava que: “every object, that is, plus the process of looking at it - is a Duchamp. Turn it over and it is” (cit. por Banes, 1993:118). Cage usava objetos como instrumentos, objetos banais encontrados em sua casa, como garrafas, jarras, latas, abrindo caminho para uma música feita inteiramente de sons ambiente.



Fig. 3 - Performance de Marcel Duchamp e John Cage, *Reunion*, 1968

A influência de Duchamp atingiu o seu ponto culminante quando foi feita a sua maior retrospectiva no Museu de Arte de Pasadena (1963).

A influência de Duchamp era assim bastante clara, seja em Cage, seja em artistas ligados a outras áreas, Robert Rauschenberg (1925-2008) nas artes visuais, Allen Ginsberg (1926-1997) na literatura, Samuel Beckett (1906-1989) no teatro ou Merce Cunningham (1919-2009) na dança.

Também e, ainda na dança, a coreografia de Judith Dunn (1934-1983), *Acapulco* (1961), foi uma colagem das atividades mais banais, em que duas mulheres a jogar cartas, ou a pentear o cabelo uma da outra, realizadas em “slow motion”, são capazes de se transformar em movimentos de dança. Atividades banais como lavar o cabelo, andar de skate, ler o jornal, fumar, dormir, sorrir, tornaram-se então, na sua banalidade, cheias de significado para o mundo da arte.

No final da década de 60 a confluência de uma série de acontecimentos culminou nos protestos de Maio de 1968, o que trouxe também à visibilidade movimentos reivindicativos de diferentes grupos sociais: estudantes, operários, homossexuais e mulheres ganharam destaque e promoveram verdadeiras transformações culturais, comportamentais e políticas. Surgiram, assim, várias contribuições teóricas voltadas para a compreensão destes novos contextos sociais e o quotidiano ganhou relevância nesses estudos.

Henri Lefebvre, que elevou o estudo do quotidiano a um outro nível teórico, atribuiu à arte um papel fundamental ao trazer o quotidiano para a visibilidade. Apesar de representar ainda uma atividade alienada, a arte foi fundamental para a revelação do quotidiano, sendo que este muda no espaço e no tempo, pois ele é o quotidiano muito específico de cada artista, diferente se viver em Tóquio, ou em Paris (Lefebvre, 1961). Como Lefebvre, também Maurice Blanchot e Michel Certeau foram figuras importantes para o estatuto do quotidiano. Blanchot caracterizava o quotidiano como o espaço onde a repetição e a criatividade se confrontam, o sítio onde simultaneamente nos alienamos e onde conseguimos realizar a nossa criatividade (Johnstone, 2000:15). Já Certeau caracterizava o quotidiano como algo que se destaca do visível para escapar às totalizações imaginárias produzidas pelo olho, sendo as suas atividades repetitivas e inconscientes, influenciadas pelas regras e os produtos que já existem na cultura, mas nunca inteiramente determinadas por essas mesmas regras e produtos (Certeau, 1984).

2

O arquivo, a pós-produção e a intervenção social

A arte contemporânea está saturada de referências ao cotidiano. Desde a década de 90 algumas bienais internacionais⁴, alguns projetos e exposições coletivas⁵ apelaram ao uso do cotidiano, fazendo o termo atingir um critério global na arte, aparecendo em revistas e jornais⁶, artigos e ensaios.

Este desabrochar do cotidiano na arte contemporânea é usualmente entendido como a necessidade de trazer à visibilidade aspetos e acontecimentos não visíveis e fechados da experiência vivida (Johnstone, 2008).

O cotidiano é o lugar-comum da experiência, onde as pessoas enfrentam o dia-a-dia, onde o transformam.

Não obstante as imagens visuais, ou os objetos que podem ser apropriados, o cotidiano tem características estáticas e rotineiras, capazes de nos passarem despercebidas, mas que culminam em momentos de introspeção penetrantes e, logo, numa possibilidade de criatividade sem limites. O sociólogo francês Michel Maffesoli refere-o quando caracteriza o cotidiano como “contraditório, poli-dimensional, fluido, ambivalente” (cit. por Gardiner, 2000:6).

E, um espaço cheio de contradições, é sempre um espaço de imensas potencialidades escondidas. Assim o é o cotidiano e, por isso, talvez seja tão motivante para os artistas. “A cultura pós-moderna é descentrada e heteróclita, materialista e psi, porno e

⁴ Bienal de Sydney, 1988, intitulada “Every Day”.

⁵ “ADAPTATION, Redesigning the everyday”, 2007, cujo catálogo desta exposição inclui um ensaio de Giles Bailey sobre as potencialidades de intervenção do cotidiano na arte contemporânea.

⁶ Paul Virilio para o jornal *Cause Commune* em 1977.

discreta, inovadora e rétro, consumista e ecologista, sofisticada e espontânea, espetacular e criativa; e o futuro não terá, sem dúvida, que decidir em favor de uma destas tendências, mas, pelo contrário, desenvolverá as lógicas duais, a co-presença flexível das antinomias” (Lipovetsky, 1989:13).

A interpretação que cada um faz do quotidiano e do seu mundo social tem essa verdade pessoal e nada mais, que pode, ou não, corresponder à verdade em si mesma, ou a uma reinterpretação utópica.

Para as perspetivas dominantes o quotidiano é o reino comum do ordinário (Gardiner, 2000:6). O ordinário pode tornar-se extraordinário pela apropriação e ativação das possibilidades que estão escondidas e tipicamente reprimidas no nosso quotidiano, assim o fazem ou o tentam fazer os artistas.

O quotidiano na sociedade contemporânea é o lugar onde ocorre a rotina e onde as necessidades corporais e intersubjetivas são formuladas e se reúnem, ele é vulnerável e sujeito não apenas às vontades de cada pessoa, mas a toda uma estrutura social e económica da qual essa pessoa faz parte. É, pois, impossível sermos donos do nosso quotidiano sem seguir os hábitos, os costumes e as mecanizações rotineiras que uma atitude não racional humana de auto preservação implica. Não queremos deixar de fazer parte de uma sociedade para a qual vivemos, queremos atingir os nossos objetivos e viver com aquilo que procuramos para o nosso bem-estar e consideramos fulcral. Por isso, o nosso quotidiano é a tudo isso vulnerável, assim como às razões irracionais, aos desejos escondidos e às qualidades utópicas próprias da vida humana.

A escolha dos vários artistas que servem de exemplo a cada um dos seguintes pontos deste capítulo prendeu-se com a minha intenção de querer referir neste argumento artistas muito distintos no que respeita a propósitos, formas de trabalhar e até mesmo de se inserirem no mundo artístico contemporâneo e, nessa mesma diferença, mostrar uma mesma matéria de trabalho. Seja para o ponto 1, 2 ou 3 todos os artistas referidos no mesmo, são artistas contemporâneos que, de formas e propósitos muitos distintos, usam matérias muito semelhantes do quotidiano para as suas obras, sejam elas os acontecimentos e ações que o dia-a-dia pressupõe, os objetos de convivência diária ou as ações sociais, reivindicativas e críticas que se servem de peças, momentos, ou características oferecidas pela nossa vida diária para se fazerem escutar e ver.

2.1 Ações Básicas- tendência para o arquivo

Para fundamentar este ponto escolhi falar de três artistas cujo trabalho, de tão distinto que pode ser, poderia parecer não fazer sentido em ser colocado lado-a-lado como exemplo para um mesmo tema. O que pretendo é mostrar as semelhanças, unindo-os em propósitos de interesse que me parecem bastante semelhantes no que toca à matéria usada nas suas obras e não tanto ao motivo, que neste caso é revelado na busca de acontecimentos, ações e momentos do quotidiano coletivo.

A rotina diária é composta por um conjunto de ações que se vão tornando quase inconscientes pelo hábito. Alimentarmo-nos, dormir, vestir ou tomar banho são ações básicas submetidas a toda uma estrutura laboriosa e a uma sociedade na qual estamos e queremos estar inseridos. Um dos trabalhos de Sophie Calle (n. 1953), que consiste no registo de situações captadas durante o sono alheio, serve de exemplo a um tipo de arte que busca inspiração nessas rotinas diárias.

Sophie Calle faz da sua vida a sua obra, tudo o que lhe acontece acaba por se tornar tema para as suas obras. Chega mesmo a fazer uso das suas relações amorosas, principalmente do fracasso delas, para construir toda uma narrativa e significação capaz de um tal sentido que fascina o espectador e a motiva para criar, para a partir daí gerar e organizar todo um conceito, uma história, uma sequência lógica que levam à construção de uma obra digna de ser exposta, digna de ser trazida à visibilidade. Caso não houvesse toda essa desconstrução ou construção em torno de determinado acontecimento, como por exemplo uma carta de rompimento, o acontecimento permanecia fechado, não noticiado. Designando-se como fotógrafa, narradora, detetive e espia da sua própria vida, ela cria condições para que o quotidiano comum possa fazer parte das suas obras, como numa obra em que pediu trabalho como empregada de limpeza num hotel, apenas para conseguir fotografar os pertences dos hóspedes e recompor desta forma os seus hábitos e personalidades (Calle, 1984). Numa relação entre vida vivida/representação artística e realidade/ficção, cuja separação pretende corromper Calle fotografa quotidianamente as pessoas com quem se cruza, fruto das circunstâncias, que são, principalmente, geradas ou encenadas pela artista, outras vezes provenientes de situações aleatórias. Ela tanto segue um desconhecido (*Suite Vénitienne*, 1979), como inverte o jogo e pede a um detetive que a siga a ela (*La Filature*, 1981), construindo assim um relato sobre as suas atividades ao longo do dia (fig.4).



Fig.4 - Sophie Calle, *La Filature* (vídeo-instalação), 1981

Se com a transição para a modernidade e para uma série de práticas especializadas que acabaram também por fraturar o mundo social, o quotidiano foi algo que ia sendo deixado para trás, em segundo plano e de pouca importância em relação a atividades superiores como a política, as artes, ou as ciências, já na contemporaneidade o quotidiano surge como um ciclo progressivo orientado pelos sectores tecnológicos, industriais e de comunicação, ao qual dificilmente alguém consegue escapar ou sequer ignorar (Gardiner, 2000).

A vida diária e a sua experiência são facilmente dominadas pelo hábito, pelos costumes e mecanizações rotineiras que estão cada vez mais a gerar atividades que fogem à auto preservação da nossa privacidade e nos tornam mais alienados de nós mesmos.

A vida quotidiana evidencia uma dimensão irredutivelmente imaginativa e simbólica, e não pode simplesmente ser apagada como o reino do trivial e do inconsequente. É a confusão da vida diária, a sua qualidade assistemática e imprevisível, que ajuda o quotidiano a escapar ao aperto da engenharia social e ao planeamento tecnocrático. Como tal, torna-se importante para alguns artistas o registo, seja ele fotográfico ou em vídeo, como é o caso da artista que referi acima, ou em distintas formas que incluem não só a fotografia, mas também a instalação, os têxteis, a escultura, o desenho, o vídeo e a pintura como a artista Tracey Emin (n. 1963) o faz. Desde os inícios da década de 90, Emin tem vindo a usar a sua própria vida como o ponto de partida para

a sua arte, expondo os mais íntimos detalhes e acontecimentos da sua história pessoal. Por vezes bastante provocativo, o seu trabalho evoca a arte feminista, mas ao mesmo tempo parece querer falar dos relacionamentos em geral de uma forma desarmante, franca e profundamente privada.

O quotidiano é esse lugar onde as pessoas seguem caminhos para atingir fins de forma irrefletida, onde projetam e imaginam o seu mundo fora daquilo que ele é, onde as relações sociais, sexuais e amorosas e as estruturas organizacionais são elaboradas e onde os gestos continuam a sua trajetória gerando acontecimentos e vivências que em certos casos necessitam de ser tornados públicos ou apenas de serem trabalhados para serem compreendidos e aceites.

Artistas contemporâneos como Francis Alys (n. 1959) são exemplos de como o quotidiano e a consciência dele tomam forma através das suas obras. De banais acontecimentos, atos, atividades criam-se obras com propósitos diferentes, conceitos que aparentemente em nada têm a ver uns com os outros, mas que partem de uma mesma base, de uma mesma matéria e fonte- o quotidiano, como num dos seus trabalhos, *Cuando la Fe Mueve Montanas*⁷.

Os trabalhos de Alys começam com uma simples ação, feita por ele ou por outros e documentada com recurso a diversos meios, desde o vídeo, à fotografia, ou à pintura. Ele começou por fazer trabalhos que documentassem o quotidiano, por exemplo, fazendo slides a mostrar pessoas que estavam a dormir nas ruas ou a empurrar as suas bancas comerciais.

A sua arte é centrada nas observações que faz de várias situações do dia-a-dia. Os seus projetos são multifacetados e incluem ações públicas, instalações, vídeos, pinturas e desenhos. Ele próprio caracteriza a sua obra como uma série de discursos argumentativos compostos por episódios, metáforas ou parábolas. Com base em diferentes meios, Alys apresenta a sua distinta, poética e imaginativa sensibilidade paralelamente a preocupações antropológicas e políticas.

Tal como muitas práticas centradas no quotidiano, o trabalho de Francis Alys é também apontado como um trabalho com questões sociais, podendo muito bem estar incluído no ponto 2.3 deste capítulo, mas quis referir-me especialmente à sua obra do ponto de vista de um processo arquivador, onde os acontecimentos e as ações quotidianas são registadas exaustivamente. No seu caso, a rua e o espaço da cidade tornaram-se os pontos articuladores das suas ações estéticas, onde as suas

⁷ Cerca de quinhentas pessoas formaram uma fila em redor de uma duna com cerca de 500 metros de diâmetro e, usando pás, iam movendo a areia em sentido ascendente, acabando por mover a duna cerca de 10cm da sua posição original. Esta ação foi relatada em vídeo e posteriormente exibida.

performances tinham lugar, onde encontrava os resíduos para a sua coleção sobre a vida quotidiana e onde a sua crítica poética espacial⁸ era desenvolvida.

Fundamentalmente, o trabalho nos centros comerciais e financeiros da cidade levanta questões interessantes para o problema do quotidiano, em parte devido à tecnologia de vigilância e em parte também devido à presença de resíduos de outros paradigmas urbanos que coexistem de forma nem sempre visível.

As suas aproximações conceptuais ao quotidiano, na sua metodologia de colecionador de materiais para incluir no arquivo da vida diária, baseavam-se muito no ato de “andar”.

O seu trabalho *Ambulantes* (1992-2006) é disso um exemplo (fig.5). Ao longo dos anos, Alys foi acumulando um arquivo fotográfico de situações de rua e de protagonistas- instantâneos que documentavam, de forma mais ou menos sistemática, sinais visíveis de vidas que querem resistir às pressões da modernidade. Esse seu registo de situações que via pelas ruas e dos seus protagonistas retratavam pequenos episódios da vida quotidiana na cidade e acabavam por escrever uma história pela repetição dos motivos sociais que neles iam ficando documentados. O seu trabalho estabelece-se, pois, como uma forma de narrativa acerca de determinado meio e cultura, acabando por se tornar mesmo um arquivo histórico relatado pelas suas caminhadas, exercício que ele considerava ser equivalente ao de pensar.

Há, pois, uma relação iconográfica entre este seu trabalho e o *Snapshots* (1994-presente), onde Alys foi colecionando fotografias de pessoas a andar, “instantâneos” de casais, homens, mulheres, crianças e cães pelas ruas da Cidade do México.

⁸ A obra de Francis Alys caracteriza-se por práticas espaciais que possibilitam novas formas de relação com a cidade, acabando por romper com o sistema de signos relativo à organização das cidades modernas.



Fig.5 - Francis Alys, da série *Ambulantes*, 1992-2006

Existe em muitos artistas contemporâneos uma tendência clara para querer tornar toda a informação do nosso mundo como algo fisicamente presente, algo que não se esqueça ou fique perdido no tempo, que seja visível aos olhos de todos. Talvez mesmo aproximando-se de uma arte do arquivo⁹, a arte que usa o cotidiano, seja os acontecimentos ou os objetos, tende a querer dar durabilidade ao que nos rodeia, ao que nos acontece, desfazer a efemeridade das coisas (Foster, 2004). Ou, por outro lado, o uso do cotidiano quer ser apenas pretexto para que a arte assuma componentes mais sociais e para fazer passar mensagens que assim se tornam mais legíveis e incorporam melhor os seus significados.

2.2 Objetos Banais- sacralização, reformulação e pós-produção

Neste segundo ponto a matéria que os vários artistas encontram no cotidiano são os objetos.

A presença de objetos do cotidiano na representação artística encontrou outrora no gênero da natureza-morta um meio de realização. O simples gesto de dispor

⁹ Na arte do arquivo as fontes são obscuras, recuperadas num gesto de conhecimento alternativo ou contra-memória. Assume-se a fragmentação como condição para representar e para trabalhar e propõe-se novas ordens de associação afetiva, registrando a dificuldade ou mesmo o absurdo de o fazer. (Foster, 2004)

determinados objetos de forma a se tornarem representações tem subjacente vários níveis de significação, sejam eles formais, morais ou ideológicos.

A confusão de fronteiras entre a arte e o quotidiano, entre o mundo real e o mundo imaginário já é antiga, e se com o Dada, o objeto incorporou o sentido do absurdo, pois queria-se neutro, desvincilhado das funções de prazer e utilidade para operar uma reflexão sobre os limites do artístico, já os artistas mais contemporâneos dilatam a atmosfera mais íntima, usando e moldando formas reconhecíveis, como a cama por exemplo. Este é aliás um dos ícones mais recorrentes, como se pode ver em artistas como Tracey Emin (fig.6), Yoko Ono (n.1933), com a sua obra *Bed Peace* (2011; documentário editado a partir de acção filmada em 1969, “Bed-In for Peace” com John Lennon), ou Robert Rauchenberg, com a sua pintura/instalação *Bed* (1955), por pertencer ao ambiente privado do quarto, onde o quotidiano é todos os dias atualizado e se renova a cada acordar.



Fig.6 - Tracey Emin, *My Bed*, 1999

O uso de objetos banais é muito comum entre artistas contemporâneos como Annette Messager (n. 1943) ou Gabriel Orozco (n.1962). A primeira artista, de uma forma simbólica e económica, utiliza objetos domésticos combinados com materiais e métodos de bricolage nas suas obras, acreditando que um artista não cria algo e sim

mostra, dá forma ou reformula o que já existe. “I didn’t invent anything, I indicated...”. (cit por Johnstone, 2008:12).

O segundo, Gabriel Orozco é, por seu lado, um observador minucioso do cotidiano efêmero e poético (Stange, 1999). O tempo e o espaço no cotidiano têm extrema importância nas obras deste artista, querendo com as suas obras dar um encanto duradouro aos objetos no mundo atual (fig.7).



Fig.7 - Gabriel Orozco, *La D. S.*, 1993

“Ao caminhar pela rua, eu vejo, de repente, algo que me intriga – um saco de plástico, um guarda-chuva verde, um avião que traça uma linha no céu. É assim que eu começo.” (Orozco, 1998:134). Os seus vídeos não têm pós-produção, são inteiramente um produto da vida real, focados na intenção e concentração de Orozco enquanto deambula pelas ruas.

Para os artistas Peter Fischli (n.1952) e David Weiss (n.1946-2012), que trabalhavam em conjunto, o cotidiano é tido como matéria muito séria, partindo do mundo dos objetos banais que todos os dias nos rodeiam, eles recriam objetos cheios de carácter. A análise, a reprodução como forma de transformar para nova reintrodução dos objetos no mundo da arte é um processo muito cuidado, aproximando-nos do mundo das imagens banais (Blase, 1999).

Haim Steinbach (n. 1944) também utiliza objetos do cotidiano, neste caso oriundos de supermercados ou de centros comerciais, o mais banais possível (embalagens de lixívia, caixas de cereais, piaçabas, budas em cerâmica, tênis...), que coloca em vitrinas ou prateleiras (fig.8) elevando à dignidade objetos vulgares da vida vulgar, numa sacralização da vida vivida como ele próprio diz (Ribettes, 1999).



Fig.8 - Haim Steinbach, *Global Proportions*, 2007

Fazer do cotidiano material de trabalho para criações artísticas não é de agora, mas a consciência desse uso estabeleceu-se e cumpriu-se numa primeira fase com os Dadaístas que desenvolveram uma acesa crítica a uma arte que era conivente com uma repressão social e ideológica imposta por um período capitalista e castrante.

Duchamp foi o grande mentor da prática do uso de objetos do cotidiano em obras de arte. Numa reformulação e subversão de conceitos que elevaram não só os objetos e as situações rotineiras, mas também a teoria da arte a outros níveis.

Os objetos do cotidiano tornaram-se do domínio da arte, assim como as atividades e tarefas rotineiras também já penetram o mundo da criação artística, com conceitos muito diversos, ideias muito específicas de cada artista e objetivos marcadamente

sociais, na maior parte dos casos, noutros meramente de arquivo ou apenas de reutilização ou resignificação.

Enfim, existem um sem número de possibilidades, de orientações e de objetivos para que o quotidiano seja sempre um motivo para a criação, poderíamos mesmo falar também do conceito de pós-produção¹⁰ de Bourriaud que não deixaria de fazer sentido para muitos destes artistas que fui mencionando, ou para outros que escaparam a este estudo, uma vez que a saturação de objetos que formam o ecossistema cultural (Bourriaud, 2002:48) torna a rematerialização fulcral para alguns deles. Rirkrit *Tiravanija* (n. 1961) é um artista que pode ser introduzido nesta tendência, não deixando de ser um artista que usa o quotidiano como matéria. Tiravanija, tal como outros artistas incluídos nesta categoria da pós-produção, “não compõem, mas programam formas: em vez de transfigurar um elemento bruto, eles utilizam o dado” (Bourriaud, 2002:13). Não é somente o quotidiano que é a matéria-prima, mas sim toda a produção cultural, todo o repertório de formas existente na sociedade.

2.3 Quotidiano interventivo- arte crítica e política

Historicamente, apesar de a arte sempre ter sido influenciada pela política, e independentemente do contexto cultural, foi o desejo de transformação social, que estimulou os artistas modernistas a relacionarem a sua prática com determinados movimentos sociais (Bradley, 2007: 9). Neste último ponto, sobre a forma como o dia-a-dia proporciona a matéria e a base para as mais variadas representações artísticas contemporâneas, centro-me no quotidiano como génese de obras de carácter interventivo em artistas que usam meios muito distintos.

Nas primeiras décadas do século XX, o Construtivismo definiu a arte como um instrumento de investigação tecnológica e estética, cujo processo e concretização não eram assumidos como um objetivo em si, mas antes como elementos fundamentais para o desenvolvimento social, sendo o artista um membro ativo da revolução em curso. Os conceitos introduzidos pelo Construtivismo foram depois integrados por Walter Gropius (1883-1969) na estruturação da Bauhaus, segundo a qual os artistas podiam contribuir para a criação de uma nova sociedade, cuja ideologia se baseava na estetização do quotidiano. A Bauhaus tinha como objetivo a implementação de uma

¹⁰ A pós-produção procura interpretar as novas manifestações artísticas, que vem ganhando força a partir dos anos 90, abordando as relações entre a cultura e a obra em particular. Em comum, essas práticas recorrem a formas já produzidas, inscrevendo a obra de arte numa rede de signos e significações, em vez de considerá-la como forma autónoma. (Bourriaud, 2002)

lógica funcionalista industrial em prol do desenvolvimento político e económico (Bradley, 2007: 14-15).

Seguiram-se diversas contestações sociais¹¹ que tiveram lugar no decorrer da década de 60, alguns anos após o término da Segunda Grande Guerra Mundial, onde se destacaram os acontecimentos de Maio de 1968, em França, bem como as manifestações de contracultura ocorridas nos E.U.A e que tiveram todos eles grande influência na arte e no seu desenvolvimento.

Outro aspeto determinante no desenvolvimento da arte do período pós-guerra foi o incremento da participação feminina, associada à discussão feminista em torno da dimensão social da prática artística. O movimento feminista deste período procurava afirmar o papel da mulher, distinguindo-o da tendência patriarcal vigente, tratando de reivindicar questões como o género e a identidade (Lippard, 1980).

No contexto da prática artística, diversas artistas, entre as quais se destacam Mierle Laderman Ukeles (n.1939) e Andrea Zittel (n.1965), basearam os seus trabalhos em questões do quotidiano.

No caso de Ukeles, destaca-se o projeto *Flow City*, desenvolvido entre 1982 e 1991, sendo constituído por um espaço de observação situado numa estação de resíduos urbanos da cidade de Nova Iorque. Esta obra de Ukeles reflete a dimensão funcional da obra de arte, uma vez que o trabalho de colaboração da artista com o Departamento Sanitário de Nova Iorque resulta na 86ª divulgação pública do funcionamento da cidade, no que diz respeito ao ciclo de vida dos respetivos resíduos e à ligação com os seus cidadãos (Wallis, 1998:39).

Mierle Ukeles trabalha sobre as rotinas da vida e questiona os sistemas binários de oposição de que já aqui falei, como arte/vida, público/privado. Como artista, mãe, mulher, dona de casa, ela quis levar todas essas rotinas pessoais à consciência, expondo-as, como arte, usando o seu trabalho como um agente de mudança para desafiar estereótipos da linguagem convencional. Em 1969 escreveu um manifesto contra o facto das mulheres estarem encarregues das tarefas domésticas, intitulado *Maintenance Art*. Com este documento fundamental para a arte feminista, Ukeles tentava acabar com a imagem de uma “dona de casa” como alguém fechada num sistema de dependência. Grávida naquele momento do seu primeiro filho, estava a viver mudanças biológicas e psicológicas ao mesmo tempo que as transformações sociais e políticas do momento influenciavam a sua atitude perante a arte. Assumiu o

¹¹ Como o movimento Hippie que se opunha aos valores culturais considerados importantes pela sociedade, como o trabalho e o nacionalismo, ou ainda o Punk e a Beat Generation, todos eles movimentos de contracultura liderados essencialmente pelos jovens da época.

seu papel doméstico como parte de um sistema de trabalho, com a esperança de transformar todo esse trabalho em algo funcional e essencial, numa série de atividades rituais que mantinham o bom ambiente e unidade familiar. Tentava, pois, fazer frente à possibilidade de cair num papel e adquirir uma imagem social aborrecida. O que ela fazia, porque a sua condição assim o exigia era uma arte literal de trabalho, um sistema de manutenção.

Touch Sanitation (fig.9) realizado de 1970 a 1980, foi um trabalho concetual em que a artista, em conjunto com o DOS (Departamento de Saneamento de Nova Iorque), durante cerca de 11 meses, andou pela cidade dia e noite para apertar as mãos a todos os 8.500 trabalhadores sanitários, dizendo: "Thank you for keeping New York City alive." Foi conhecendo os trabalhadores que asseguravam a recolha de lixo da cidade e participando no seu quotidiano.

Situar o centro da sua ação fora do espaço da galeria de arte supõe, neste seu trabalho, uma ideologia implícita e um marco para a sua obra. O gesto de esticar a mão desenvolveu-se como uma ação sem nenhuma relação direta com os espetadores do mundo artístico, era uma ação independente de qualquer instituição artística, colocando-se à margem das categorias estéticas tradicionais, colocou-se também à margem de qualquer apoio que identificasse facilmente a sua obra como arte. Essas preocupações parecem ser de pouca importância, contrastando com as questões culturais mais amplas de que fala *Touch Sanitation*. O que os trabalhadores a quem Ukeles aperta as mãos fazem pode ser uma espécie de performance, realizada por pessoas que atuam por direito próprio, e a quem a artista dá o mérito que nem sempre lhes é atribuído. No decorrer desta troca, o trabalhador é convidado a sair da sua rotina por um momento e a desprender-se do seu anonimato enquanto trabalhador da cidade de Nova Iorque. Dentro de um contexto social afastado da convencional galeria, os apertos de mão e a frase pronunciada assumiam outro significado e, ao ser fotografada pelos meios de comunicação Ukeles chegava com o seu trabalho a todo o público, recordando, desta forma, a importância destes trabalhadores.

Mierle Ukeles reforçou a ideia de que o feminismo e a manutenção estão entrelaçados; superar os estereótipos continua a ser uma luta. A artista quis, desta forma, defender a manutenção como a parte mais vulnerável de um sistema, seja na vida e na cultura urbanas, mas um sistema diário necessário, que mantém as pessoas vivas e as coisas a funcionar, tanto a nível público como a nível doméstico.



Fig.9 - Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation*, 1970-1980

Andrea Zittel, foi também uma das principais artistas a trabalhar no espaço do quotidiano doméstico, com questões centradas nas tarefas femininas diárias. O seu trabalho não tem uma conotação tão política como o de Ukeles, no entanto o seu espaço de intervenção é em muito semelhante ao desta última. Zittel recria ambientes domésticos compostos por estruturas que facilitam as vivências nesses mesmos espaços. Ela remodela ambientes experimentando a sua funcionalidade, assim como cria também vestuário, alimentos e artigos pessoais de forma a racionalizar e simplificar a vida do seu utilizador. Ela concebeu *Living Unites* (1993-1994), ou seja uma espécie de estruturas prontas a habitar, dobráveis e integradas com espaços para comer, cozinhar, dormir e lavar. Desde aí tem vindo a desenvolver projetos idealistas e práticos ao mesmo tempo, numa inspiração claramente americana da produção em massa e muito nómada. Pode parecer uma obra muito estética à primeira vista, mas é ao mesmo tempo, uma obra muito crítica face às realidades das “donas de casa” e das suas carências e necessidades. As suas obras incluem, pois, aspetos utópicos e pragmáticos que associam a estética à funcionalidade do quotidiano numa tentativa de simplificar a vida das pessoas. (Titz, 1999:554)

A artista Gillian Wearing (n. 1963) refletiu sobre as questões do “eu” a partir dos outros, abrindo-se a uma perspetiva social, numa preocupação em perceber o que sentem as pessoas comuns com quem se cruza nas ruas e permitindo a essas pessoas romper com o seu anonimato e serem elas mesmas, refletindo sobre a forma

como a arte/artistas sempre impõem mensagens aos outros tentando falar em nome deles.

A obra de Gillian Wearing inclui fotografias, vídeos, projetos de TV e ações no espaço urbano, nas quais investiga sobre o comportamento social e os conflitos entre o público e o privado através da comunicação e da relação que a própria artista mantém com a sociedade. Wearing faz perguntas ao público, faz dele participante ativo das suas obras e converte-o em protagonista. Encontra-se com o espectador para que este lhe conte as suas intimidades e medos sem nunca revelar a sua identidade, utilizando, em alguns dos seus trabalhos, máscaras na hora de filmar ou fotografar o personagem e conseguindo, assim, um carácter de confissão para a obra, que, por sua vez, dota de personalidade a artista. Nunca interfere com as respostas do público, não as submete jamais a juízos, a filtros, ou a censuras.

Com uma estética muito influenciada pelos programas televisivos da década dos anos 70 e 80, a artista pergunta, fotografa e filma o espectador com total liberdade e questiona a psique humana como se de uma psicóloga pós-moderna se tratasse, dentro do chamado “documentário de ficção”.

Em 1992, Wearing foi para as ruas de Londres realizar uma experiência: parava os transeuntes que por ali passavam e com absoluta liberdade de resposta, assim como com a sua permissão, pedia-lhes para escreverem numa folha de papel em branco aquilo que pensavam no momento e depois fotografava-os. O resultado desta sua experiência antropológica e psicológica foram cerca de seiscentas fotografias de retratos frontais de pessoas que sustinham nas suas mãos o papel branco com os seus pensamentos do momento. O título da obra (fig.10) faz referência ao processo de dar voz a uma sociedade silenciada, a britânica, neste caso específico, mas que bem podia ser a de qualquer outro país no mundo. A artista pôde comprovar com surpresa a heterogeneidade de uma sociedade que mostra sem medos os seus pensamentos e sente uma forte necessidade de expressar o seu comum desassossego. (Titz, 1999:526)



Fig.10 - Gillian Wearing, *Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say*, 1992.

Ai Weiwei (n.1957) é uma artista chinês, curador, designer, comentador social e ativista. Ai Weiwei converte a exibição do seu quotidiano numa poderosa arma de resistência ao implacável regime do seu país, através do uso das novas tecnologias e já com mais de 7000 imagens publicadas no seu blogue.

Ai Weiwei trabalha sobre a perda da cultura, transformando objetos históricos, como vasos de dinastias antigas, em obras de arte contemporânea, tornando-as em objetos atuais e novos pela introdução da cor, de novas formas ou de logótipos alusivos à cultura ocidental. Deste modo, confere-lhes significado e acaba por lhes dar de novo visibilidade, repondo-os para a história.

Weiwei utiliza urnas como *readymade*, mas de uma forma diferente daquilo que Duchamp fazia. Se Duchamp utilizava objetos sem utilidade cultural e colocava-os num contexto de arte para que essa validade lhes fosse conferida, por seu lado, o que Weiwei faz é pegar em objetos que já possuem uma certa aura cultural, que têm já uma importância para a antropológica, mas que ficaram perdidos no tempo e na história e devolve-lhes a notoriedade de acordo com um sistema diferente de avaliação.

Este artista trabalha os seus objetos como uma base sem valor e pinta-os, moi-os, coloca-lhes um logótipo e transforma-os assim em arte contemporânea. (fig.11)

O que Weiwei pretende, num gesto claramente dadaísta é exercer uma espécie de posição política que critica a forma como a China, desde a Revolução Cultural, destrói os seus valores culturais e históricos a favor do progresso económico, apontando para a perda da cultura e das raízes de um povo.



Fig.11 - Ai Weiwei, *Vaso com logo Coca Cola*, 2010

3

Privado/ Público

A exposição da intimidade não é de agora, nem sequer se pode atribuir tal feito ao período contemporâneo se já Courbet (1819-1877) com a sua *Origem do Mundo* provocou um escândalo em 1866 e, até hoje, mais de 145 anos depois, ainda provoca risos nervosos a quem se confronta com esta sua famosa pintura, que mostra em detalhe uma mulher nua, de pernas abertas, expondo de forma crua a sua vagina. Influenciado, ou não, pelas fotografias pornográficas que, na época, circulavam entre a sociedade mais mundana de Paris, Courbet pintava, essencialmente, o real, o que vivia, fugindo aos estereótipos das mulheres perfeitas, pintava o quotidiano e, sendo ele, um homem de convicções, todas as suas obras sobre o dia-a-dia tinham implícitas questões sociais que retratavam as condições de trabalho miseráveis dos pobres, os desequilíbrios e contradições sociais, acreditando que a missão do artista era a busca da verdade (D'orsay, 2006).

Não obstante Courbet e o seu excessivo realismo, para a sua época, na exposição da intimidade e dos demais temas do quotidiano, seguiu-se o “período moderno” que foi nada mais que um período fechado, de identidades escondidas, escondidas entre as paredes da vida privada. Um período em que “o individual era dono de si mesmo e do mundo (...) ainda que solitário” (Maffesoli, 2002:78).

Porém, a rua começa de novo a ser espaço de circulação, de passeios e atividade urbana, e também o são as lojas e os centros comerciais, locais públicos. “O individual é agora uma coisa indeterminada. Nenhum de nós tem valor se não fizer parte de um contexto social. A existência está comprometida com o aqui e o agora” (Maffesoli,

2002:78). São esses novos espaços, os *não-lugares* nas palavras de Marc Augé (Augé, 1992). A existência social tem essa componente essencial da experiência do espaço do *não-lugar*, pois esse mesmo espaço é libertador dos condicionalismos habituais daquele que lá entra. Qualquer preocupação deixa de o ser provisoriamente naquele ambiente do momento. Posteriormente o regresso ao lugar é o recurso daquele que frequenta os não-lugares, onde a sua identidade já não é controlada a priori, seja por um cartão, por um contrato, ou por um login (Augé, 1992:107-8).

A personalidade já tinha passado a ser o mais distinto princípio social, confundiam-se as aparências do indivíduo com o próprio indivíduo, com o seu caráter e a sua predisposição moral, o menor dos detalhes poderia definir uma pessoa e a única forma de se proteger contra isso seria o refúgio da privacidade, a família, mas, como lembra R. Sennett (1977), quanto mais aumenta a privacidade e a intimidade, mais diminui a sociabilidade.

Programas como o *Big Brother* (2000), em que os participantes recebem recompensas para expor a sua intimidade e vida quotidiana, ainda que muito fabricada pela constante vigilância a que estão submetidos, são também um exemplo de como o ser humano quer cada vez mais quebrar a barreira entre o público e o privado, dando-se a conhecer, e fazendo parte de todo um contexto social que pretende quebrar com os anonimatos individuais. Aqui podemos entrar no campo daquilo que é considerado obsceno, a recompensa como motivo aliciante para a total exposição da nossa intimidade. Para Baudrillard o obsceno é o culminar da verdade, o obsceno é mais verdadeiro que o verdadeiro, mais visível que o visível, é transparente. A transparência e a obscenidade levam ao êxtase da representação, e programas como este, assim como a exposição do nosso quotidiano privado, fazem parte de uma realidade experimental, simulada, hiper-real (Baudrillard, 1989).

Vulnerável aos efeitos do mercado e às estruturas burocráticas, o quotidiano exhibe tendências para o consumismo passivo e para as falsas aparências de uma forma irrefletida (Gardiner, 2000:13).

O facebook e o seu fascinante *boom* são disso um bom exemplo, quando quase diariamente somos levados a atualizar informações, partilhar notícias ou quaisquer outros dados que nos identifiquem enquanto seres sociais com interesses que nós queremos ver serem do agrado do maior número de pessoas. E, nesta era das redes sociais já não é apenas o Big Brother que nos vigia, mas todo um conjunto de pequenos “irmãos” que se vigiam constantemente uns aos outros. O corpo desnudado, o jantar romântico ou a viagem de Verão passaram a ser acolhidos pelas redes sociais numa era em que os segredos se propagam em milésimos de segundos. Toda essa

informação, outrora considerada íntima e fechada entre as quatro paredes da casa, é agora exposta de uma forma normal, socialmente aceite e nada questionável.

O que se assiste agora, e segundo Lipovetsky (1989) é a uma desagregação da sociedade, dos costumes, do indivíduo contemporâneo da época do consumo de massas, numa emergência de um modo de socialização e de individualização inéditos. Estamos, pois, numa nova fase do individualismo ocidental e num processo de personalização, correspondente a uma sociedade mais flexível, assente na informação e na estimulação das necessidades, no sexo, no culto do humor e da naturalidade (Lipovetsky, 1989:8). Tal processo de personalização foca-se nos desejos e nas motivações, na humanização e na diversificação, no respeito pelas diferenças, no culto da libertação pessoal e na expressão livre. A autoridade deu lugar à autonomia de fruir ao máximo a vida e foi precisamente a transformação dos estilos de vida associados à revolução do consumo que permitiu este desenvolvimento dos direitos e desejos do indivíduo, muito centrado sobre a realização emocional de si próprio. Lipovetsky caracteriza o processo de individualização como narcísico, que não se designa apenas pela auto-absorção hedonista, mas também pela necessidade que os indivíduos têm em se juntar com os seus semelhantes, com outros indivíduos sensibilizados pelos mesmos objetivos existenciais, que tornem o indivíduo útil e que o ajudem na sua libertação e na resolução dos seus problemas íntimos “através do contato, do vivido, do discurso na primeira pessoa” (Lipovetsky 1989:15).

A era do consumo arrancou o indivíduo à estabilidade do quotidiano, ao estatismo das relações, com os objetos, com os outros e até consigo próprio e com o seu corpo. É a revolução do quotidiano que impera depois das revoluções económicas e políticas anteriores. O ser humano encontra-se agora aberto às novidades, apto a mudanças, encontra-se agora anexado ao processo da moda e da obsolescência acelerada.

São tempos que vieram para reduzir as diferenças entre sexos e gerações em proveito de uma híper diferenciação dos comportamentos individuais hoje libertados dos papéis e convenções rígidas de outrora.

Já não é estranho exibir os problemas pessoais e confessar as nossas fraquezas, desvendar a solidão que se sente, os desejos e as vontades, os medos e as vitórias, mostrar o interior das nossas casas, assim como a privacidade da nossa vida familiar em dias bons e menos bons, a um público que nem nos é próximo ou conhecido. A era tecnológica está aí para conseguir toda essa informação e ao mesmo tempo para nos fazer crer que assim é que somos livres. E será que o somos mesmo, ou pelo contrário, somos cada vez mais agarrados à ideia de comunicar, de nos fazermos visíveis e parte integrante de toda esta sociedade tecnológica, que a nossa liberdade de outrora está agora presa a este mundo inteiramente virtual?

O antropólogo inglês, Daniel Miller, em *Tales From Facebook* (2011) fala da necessidade que todos nós temos em ter testemunhas da nossa vida, a nossa existência faz, para nós, mais sentido partindo da ideia de que tudo o que fazemos é visto por Outro, seja esse outro qualquer entidade divina. Sempre foi assim e sempre será e as redes sociais só vieram ajudar a que tivéssemos mais controlo sobre isso, que esse testemunho fosse mais direto e ao mesmo tempo mais comandado por nós. O *facebook* tem esse poder de ser, ao mesmo tempo, um meio de tirar do isolamento certas pessoas e ser devastador da privacidade das mesmas.

A arte contemporânea acompanhou todo este processo e, por vezes, até parece ter-se antecipado a ele quando tornava a vida quotidiana, íntima e privada visível a todo um público nas galerias e museus. Há já meio século que a arte reflete esta mudança e quebra de convenções através da exibição da vida privada dos próprios artistas. Nos anos 50 e 60 com os movimentos de contracultura e feministas dá-se início à interrogação da noção de privacidade e todo o secretismo que envolvia a vida privada foi refletido por artistas como Martha Rosler (n.1943), em trabalhos como *Semiotics of the Kitchen* (1975), por exemplo, que colocando em causa o enclausuramento doméstico das mulheres ajudou na diluição da fronteira entre o privado e o público. Também outras mulheres foram muito responsáveis pela proliferação do privado na arte, como a já referida Sophie Calle (n. 1953) que trabalhava através das suas experiências vividas, num processo em que fazer arte era, sobretudo, viver.

E, num quotidiano que cada vez mais perde a sua intimidade e que é cada vez mais observado, quase que posso dizer, que nos vamos tornando atores das nossas próprias personagens, que nos interpretamos a nós mesmos, encenando para os outros sobre as nossas vidas.

Este capítulo direciona-se mais para o âmbito da fotografia, como poderão constatar, facto esse que se prende com um maior interesse pessoal por esse meio e pela influência que o mesmo tem sobre os meus projetos de experimentação artística (ver capítulo 4).

3.1 A Proliferação da Intimidade na Fotografia

A sexualidade foi descoberta, exposta e tornada acessível ao desenvolvimento de diferentes estilos de vida. É algo que necessita de ser cultivado funcionando como um elemento do *self* ligando o corpo, a *autoidentidade* e as normas sociais.

Para Giddens (2001:128) “a emancipação sexual pode ser o meio para uma reorganização mais vasta da vida social”.

“A sedução tornou-se o processo geral que tende a regular o consumo, as organizações, a informação, a educação, os costumes”, numa nova estratégia que destrona as relações produtivas a favor das relações de sedução (Lipovetsky 1989:17).

Temos, pois, uma vida muito mais exposta, que pode ser mais obscena, mas, ao mesmo tempo, é também mais frontal e mais transparente na nossa forma de lidar com o quotidiano atualmente, numa nova relação público/privado. Com a proliferação das novas tecnologias, de novos serviços e bens que temos à nossa disposição as opções foram simplificadas e vemo-nos mergulhados, cada vez mais, num universo transparente, aberto, cheio de escolhas e combinações possíveis, que nos permitem também uma circulação e seleção mais livres. “A sociedade de consumo revela até à evidência a amplitude da estratégia de sedução...É assim a sociedade pós-moderna, caracterizada por uma tendência global no sentido de reduzir as relações autoritárias e dirigistas e simultaneamente de aumentar a gama das opções privadas, privilegiar a diversidade, oferecer fórmulas de programas independentes, nos desportos, nas tecnologias psi, no turismo, na descontração da moda, nas relações humanas e sexuais” (Lipovetsky, 1989: 19).

A sedução que a fotografia e o vídeo proporcionam, conseguem transmitir e, que de uma forma tão simples e direta, conseguem também captar, enraíza-se profundamente no aumento da autonomia individual esperada pelo indivíduo que quer ser um livre agente do seu tempo.

A cultura pós-moderna é, pois, a cultura do indivíduo, da sedução, do sentir, do ser livre, da emancipação alargada a todas as idades e sexos. No entanto, quebra de limites entre o que é ou não passível de se mostrar e entre o que é do domínio público ou do privado, bem como a liberdade de subverter esses conceitos, remonta ainda ao contexto modernista. Na modernidade o homem passou a ser soberano, quis testar limites, quebrar barreiras, por exemplo, dos valores morais, e assim acredita ter-se libertado da necessidade de ocultar, de manter silenciado e fechado um acontecimento, mas só o indivíduo pós-moderno conseguiu quebrar a estabilidade e estar em várias partes ao mesmo tempo.

Foram muitas as mulheres que fizeram parte deste processo de emancipação do privado na arte, Sophie Calle nas suas fotografias não só alimentava a ânsia voyeurística do público, mas também refletia sobre a intimidade para assim atribuir contornos mais autênticos à sua obra.

Outra mulher, Nan Goldin (n.1953) criou uma espécie de diário visual que é concordante com a evolução dos conceitos de público e privado.

A sua obra tem como temática fundamental a sua própria vida. Depois de uma infância algo conturbada e, principalmente, após o suicídio da sua irmã Bárbara, Nan Goldin desenvolveu uma obsessiva necessidade de registar a sua vida, para preservar memórias das pessoas que lhe eram queridas (Garraat, 2002).

Caracterizada pela captação em *snapshot*, o clique rápido e instantâneo da câmara fotográfica, a obra de Goldin estabelece uma relação pessoal com os espaços urbanos do quotidiano em que se insere, e um interesse muito vincado pelos géneros e pela sexualidade feminina.

Primeiramente desenvolveu uma série de polaroids e fotografias a preto e branco, fossem de *drag-queens*, *gays*, prostitutas, alcoólicos ou de uma outra qualquer personagem dos espaços boémios, noturnos, libertinos e privados onde pretendeu centrar a sua atenção. Tais fotografias e personagens fotografados pareciam pouco reais e mesmo desleixadas, num misto de encenação e realidade de algo que se quer mostrar, mas que, ao mesmo tempo, precisa de se fazer, de se compor, de se encenar.

Em 1979 dá início ao seu mais famoso trabalho, uma série de fotografias intitulada *The Ballad of Sexual Dependency* (1979-1986). A artista desenvolve uma procura constante da essência que está subjacente à organização concetual e territorial das vivências quotidianas de um determinado grupo e classe social. O número de imagens captadas sucessivamente no decorrer do dia-a-dia sobre a vida de todos os que a rodeiam, opera um registo pormenorizado de instantes, que nem sempre sendo espontâneos, oferecem um grau de elaboração semelhante ao da fotografia de moda. A máquina fotográfica é onde arquiva registos do quotidiano que a envolve, de gente simples, sem protagonismo social, político ou económico, acabando por definir um grupo urbano específico, o que reforça a intensidade dramática do seu trabalho, numa clara exposição do seu quotidiano privado e das suas experiências particulares, num apego para se salvar a si mesma (Garraat, 2002).

Nan Goldin, ao confrontar o público com imagens, como aquela onde mostra as mazelas depois de ter sido espancada pelo seu companheiro (fig.12), desenvolve uma atitude crítica face à questão daquilo que pertence ao domínio do público e daquilo que pertence ao domínio do privado. A mostra perversa do lado que supostamente pertence ao domínio do privado e do oculto, introduz uma dimensão de suposta liberdade, permitindo-lhe dar visibilidade a certas questões antes silenciadas. Ao se fotografar a si mesma ela não estava a tentar representar nenhum papel, ao contrário por exemplo de Cindy Sherman (n. 1954) nos seus auto-retratos, Goldin usa a sua

própria vida como matéria e suporte da sua obra. Os seus trabalhos são nada mais do que performances da sua autobiografia. As suas fotografias são um retrato da sua mente, um catálogo da sua consciência e estilo de vida. Ela definitivamente concebeu a sua vida como sendo arte e forneceu-nos uma visão de como a vida era vivida por certos grupos no final do século (Qualls, 1995).



Fig.12 – “Nan depois de ser espancada” in *The Ballad of Sexual Dependency* de Nan Goldin, 1984

Nan Goldin quebra a barreira do quotidiano privado, tornando-o público, numa obra que tanto pode parecer querer denunciar atitudes, formas de vida e acabar com todo um mundo utópico que o ser humano tende a criar para si mesmo sobre aquilo que considera ser o seu quotidiano, ou apenas querer antes tornar banais essas mesmas atitudes, esses grupos sociais distintos que retrata e normalizá-los, tornando-os comuns e aceitáveis aos olhos de todos. E, como ela, muitos outros artistas seguem querendo penetrar a barreira do privado, fazendo jus a um mundo social que para aí caminha com a proliferação da tecnologia e das suas redes sociais.

As suas obras viriam a servir de inspiração para outros artistas, como é o caso de Dash Snow (1981-2009), cujas fotografias descrevem cenas de sexo, de violência, do consumo de drogas e de um mundo da arte de pretensões fracas, documentando o estilo de vida de um grupo de jovens artistas de Nova Iorque e o seu círculo social.

Morreu aos 28 anos vítima de overdose quando, então, os seus trabalhos eram feitos de colagens nas quais usava o seu próprio sêmen como material para aplicar sobre fotografias de polícias e outros agentes da autoridade.

Ou ainda de artistas como Ryan McGinley (n. 1977), que começou o seu interesse pela fotografia quando, ainda na época de estudante, cobriu as paredes do seu apartamento com Polaroids que tirava a todos aqueles que aí iam visitá-lo. O seu primeiro e mais conhecido trabalho foi um livro de fotografias tiradas por si intitulado *The Kids Are Alright*, 2002.

“Os skaters, músicos, *graffiters* e gays retratados por McGinley sabem o que é ser-se fotografado”, disse Sylvia Wolf acerca do trabalho de Ryan- “As personagens pareciam representar para a camera e explorar-se a si mesmas com uma aguda consciência de si que é decididamente contemporânea. Eles são experientes sobre a sua cultura visual, sabem como as suas identidades podem comunicar e também criar” (Wolf, 2002).

É fácil as pessoas gostarem do seu trabalho, pois ele conta histórias de libertação e hedonismo. Ao contrário de Goldin, McGinley começa logo por anunciar que as “crianças estão bem” e sugere que uma alegre subcultura está mesmo ao virar da esquina se soubermos como olhar para ela.

A temática até pode ser a mesma, a forma como é retratada e olhada é que é inteiramente diferente.

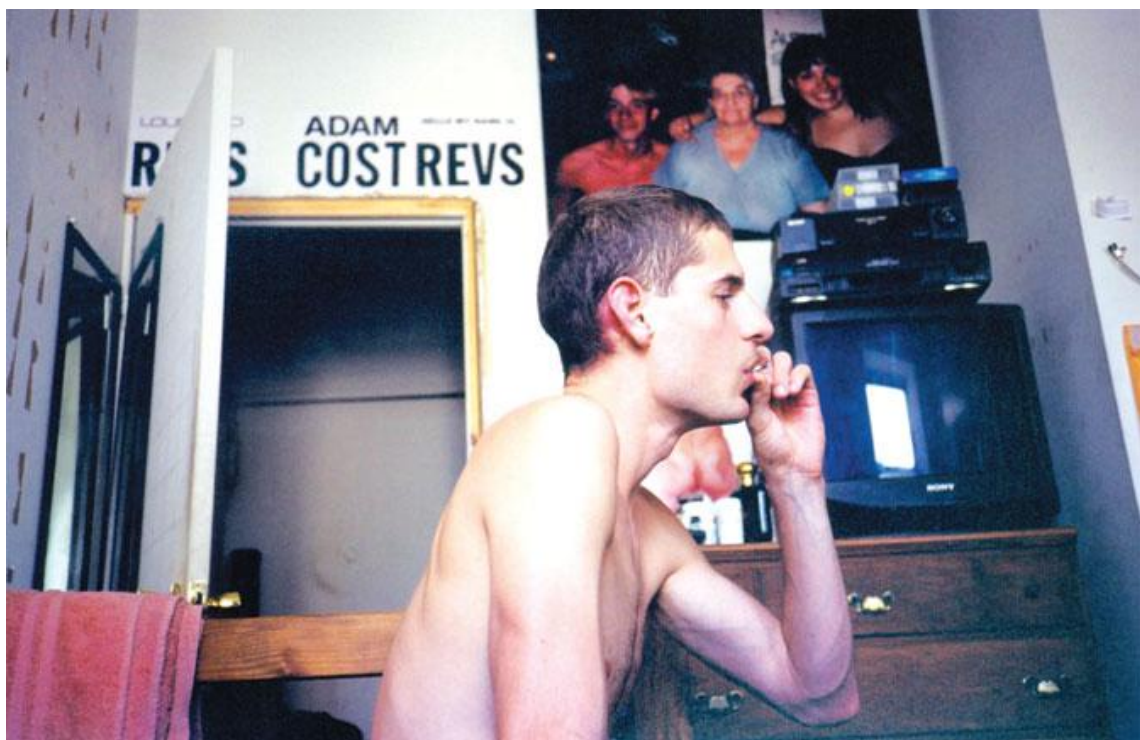


Fig.13 - *Sparky* de Ryan McGinley, 1999

O britânico Richard Billingham (n. 1970) também ficou conhecido por expor a sua vida privada, mais propriamente a do seu alcoólico pai e da sua obesa e tatuada mãe em *Ray's A Laugh*, 1996. Retrato da depravação e pobreza onde crescer este é um livro de fotografias foram tiradas com o mais barato dos rolos e câmara e com más cores e sem qualquer boa focagem acrescentam assim autenticidade e franqueza a toda a série. Liz e Ray, os seus pais, são figuras tão bizarras que se tornam humanamente brilhantes e tocantes apesar das suas problemáticas personalidades.

Já Mark Morrisroe (1959-1989) também trabalhou toda a sua obra em torno das suas experiências de vida. Filho de mãe toxicodependente, cedo saiu de casa e cedo se começou a prostituir, tendo levado um tiro nas costas de um dos seus clientes, facto que viria a ser motivo para muitos dos seus trabalhos. Morrisroe escrevia notas atrás das suas fotografias, o que fazia delas peças de arte ainda mais pessoais. As suas fotografias eram na sua maioria retratos que incluíam amantes, amigos, clientes e o ambiente quotidiano que o rodeava.

O fotógrafo Evan Baden (n. 1985) trabalha sobre imagens eróticas que retratam bem o poder das redes sociais nos tempos atuais e, principalmente, entre os adolescentes.

Baden explorou a relação da tecnologia e da juventude no seu trabalho *Technically Intimate* (2009-2010). Usando imagens encontradas a partir da Internet, Baden recriou cenas de mulheres jovens e casais fotografando-se em poses pornográficas (Fig.14). No entanto, em vez de simplesmente recriar as imagens como elas foram originalmente filmados ou fotografadas, Baden inclui os quartos de adolescentes onde esses atos ocorrem. Ele tem o cuidado de observar que as imagens originais foram destinadas a uma única pessoa num contexto íntimo, antes de serem disseminadas por toda a internet. A tensão é criada nas fotografias de Baden através do contraste entre o conteúdo adulto e o ambiente juvenil, através de imagens que cumprem todo o risco de qualquer coisa que é enviada através da internet, ou seja, a eventualidade de encontrar o seu caminho para a circulação ao público mais vasto. Ele retrata uma juventude que já não sabe crescer sem estar conectada através da internet, sem a partilha de informações e o movimento constante que toda essa informação gera. Os jovens retratados denotam uma certa tranquilidade e beleza quase pura, pois o que lhe interessa são as implicações que todas estas novas condições e formas sociais podem criar (Baden, personal website). "Estes dispositivos agraciam-nos com a capacidade de nos ligarmos instantaneamente com os outros ", diz ele, " e, ao mesmo tempo, eles isolam-nos daqueles com quem nos conectamos. Eles permitem uma grande liberdade, ainda assim, muitas vezes estamos acorrentados a ele" (Baden, 2010).



Fig. 14 - *Technically Intimate* de Evan Baden, 2008

Outro artista que se interessa particularmente pela mesma faixa etária é Larry Clark (n. 1943), conhecido não apenas pelas suas fotografias, mas também pelos seus filmes, principalmente o filme de 1995, *Kids*. Os seus temas principais reúnem o uso de drogas ilegais, o sexo entre menores e a violência em subculturas específicas do *punk rock*, do *surf* ou do *skateboarding*.

É em 1971, quando publica o seu livro *Tulsa*, que o artista se consagra como artista e fotógrafo. Fotografias que evocam a vida dos seus amigos e, indiretamente, a sua própria vida, vão desenhando a imagem de uma juventude quase anedótica como forma, segundo ele próprio, de tentar reviver e reencontrar a sua própria juventude, sempre com um fator de perigo inerente quando as normas sociais são ultrapassadas e a vida é (auto)destruída.

Já aqui falei de várias subculturas, de retratos de violência, de droga e de sexo, mas nada nos poderia chocar mais que a obra de Leigh Ledare (n.1976), toda ela idealizada em torno das vivências íntimas da sua progenitora. Parece mesmo querer provocar-nos quando coloca a sua mãe como uma das mulheres numa lista intitulada *Girls I Wanted To Do* (2002). E aqui o que nos choca mais nem é tanto a ideia de que

o filho possa desejar ou fantasiar com a sua mãe, mas sim o facto de qualquer um deles, mãe e filho, não terem qualquer pudor em tornar tal facto público.

Toda a sua obra pode ser simulação, podem ser apenas narrativas ficcionadas, à qual o uso da mesma personagem e tema até lhe dá uma certa coerência, a verdade é que consegue ainda fazer soar os alarmes da moral.

Na série de fotografias intitulada *Pretend You're Actually Alive* (2008), Ledare vai do formal ao pornográfico, com uma clara colaboração da sua mãe Tina Peterson, que está obviamente comprometida com todo o processo. Não há dúvida que existe uma certa ficção em todo o processo, porque uma barreira demasiado chocante foi aqui ultrapassada. Em tudo isto não se trata apenas da invasão da privacidade e da intimidade da sua progenitora, mas dessa aceitação, dessa colaboração e sentido de normalidade que toma rumo em toda esta obra, que aos nossos olhos parece atroz e impossível de ser realizada (Velasco, 2008).

A arte contemporânea viu, pois, surgir artistas preocupados em retratar o mundo que os rodeia, mesmo que para isso a sua vida pessoal fosse explorada e exposta. Nan Goldin abriu as portas da privacidade quando, em 1980, começou a fotografar a realidade da sua vida e da vida dos seus amigos- as drogas, o sexo, a brutalidade que lhes era comum. Depois desse ultrapassar da barreira entre o público e o privado, artistas como Richard Billingham e Leigh Ledare começaram a documentar episódios das suas vidas pessoais onde os seus progenitores, alcoólicos, promíscuos e sem qualquer medo da exposição das suas fraquezas e dos seus desejos, eram parte integrante das suas principais obras. Ledare foi aquele que não se importou em ir mais além, combinando o melhor e o pior dos elementos de Goldin e Billingham na sua obra. Pois, se Billingham ainda tentou mostrar alguma sensibilidade e afetividade nas suas fotografias, por outro lado, e tal como Goldin, Ledare mostrou a sua família disfuncional de uma forma muito mais dura e fria, sem temer as circunstâncias degradantes e depressivas que dali poderiam fazer-se sentir.



Fig. 15 - *Hotlicks* de Leigh Ledare, 2002

3.2 Realidade/Encenação

Quando um artista usa a sua vida, ou a daqueles que o rodeiam, um acontecimento ou um objeto banal que encontra esquecido ou ao qual pretende apenas dar um outro uso ou significado, está a trabalhar sobre o quotidiano sem dúvida, mas o que importa tentar perceber é se esse quotidiano que gera e cria acontecimentos e coisas. Será esse quotidiano real ou é antes parte de todo um pensamento e ideia pré estabelecidos e, portanto, é construído e ficcional.

Parece-me, pois, que quando Gabriel Orozco reconstrói o Citroën a encenação é clara e direta, o mesmo já acontecia com os *readymade* dos dadaístas ou até mesmo com os objetos de Haim Steinbach que, não sendo sequer sujeitos a uma qualquer intervenção, a mudança do seu ambiente natural, assim como a forma como são expostos, leva já inculcada essa encenação e esse carácter que foge à sua naturalidade e lhes dá outra identidade. Num artista que representa acontecimentos, situações, que fotografa momentos, a história muda um pouco de figura, para dar lugar a que o público acredite que aquilo era assim, ou que aconteceu exatamente assim. A encenação e a realidade diluem-se sem que nós, espetadores, nos possamos encher de certezas quanto à veracidade das personagens, dos acontecimentos e dos propósitos da obra em questão.

O desempenho dos papéis sociais tem a ver com o modo como cada indivíduo concebe a sua imagem e pretende mantê-la.

A representação é sustentada antes de mais pela crença que o indivíduo que está a representar tem no seu papel e, apesar de aquilo que este indivíduo mais anseia seja ser levado a sério por aqueles que o veem e que a impressão dos mesmos seja positiva, há sempre dois extremos, “o indivíduo pode estar convencido do seu ato ou ser cínico a respeito dele” (Goffman, 2002 :27). O cinismo é muitas vezes usado para isolar a própria personalidade íntima do contacto com o público, como uma segurança própria que oscila constantemente entre a sinceridade e o cinismo.

A aparência é outro dos fatores que levam à encenação e a que muitas vezes se confunde a veracidade dos momentos e dos motivos. O status social é a principal influência na aparência.

Um homem que se vista de mulher, como acontece nas primeiras séries fotografadas por Nan Goldin, é desde logo categorizado como sendo um *drag queen* e/ou um homossexual.

O espetador gera logo pensamentos estereotipados, que juntamente, com sinais comportamentais acentuam e configuram fatos que, sem todo esse cenário e encenação, poderiam permanecer obscuros e passar despercebidos.

O problema da encenação está, muitas vezes, em que o sinal seja interpretado diferentemente do que ele realmente é. Ou seja, o indivíduo, ou indivíduos trabalham para que todas as impressões e ideias que querem transmitir deem impressões compatíveis e coerentes com a situação que está a ser promovida.

Qualquer que seja o carácter da representação que um artista faça sobre o seu quotidiano, este implicitamente está a revelar uma faceta de si, o que induz uma auto-observação, uma introspeção e também um auto-questionamento tal como na conceção de um auto-retrato. Como diz Pedro Miguel Frade: “uma consciência íntima do que o artista exhibe como representação de si com a autenticidade própria do seu eu mais privado” (Frade, 1992:38).

O artista, para representar o quotidiano tem de encontrar o momento da verdade, perceber a sua posição no aqui e agora, criar em si uma visão contemporânea, uma verdade atual e logo capaz de ser creditada. É necessário conciliar o processo de encenação e representação, pois sabemos que existe sempre muita ambiguidade e subjetividade e uma maior abertura para a interpretação como redescoberta mediata da cultura.

Até que ponto o artista não manipula o seu eu privado para este se tornar digno de ser público? Nem todos os acontecimentos ou objetos que um artista quer representar podem ser interessantes ou chamativos para a esfera pública, a forma como o artista

os trabalha e os expõe torna-os, ou não, apelativos, confere-lhes essa dignidade que outrora não tinham. Indo de encontro ao que Sennett nos dizia quanto ao fato da natureza humana ter um caráter privado e a cultura ter um caráter público, o caráter artístico de um acontecimento ou objeto cotidiano depende da capacidade que o seu artista lhe confere para que se torne público, ao mesmo tempo que perde um pouco da sua privacidade e, seguindo esta linha de pensamento, simplicidade também. A condição social é, pois, incapaz de exprimir essa naturalidade das pessoas e das coisas (Sennett, 1977).

“Em regra geral, pensa-se a fotografia estática como algo que se apresenta como uma transcrição direta do real, precisamente na sua condição de fragmento espaço-temporal; ou pelo contrário, pode ser uma fotografia que trata de transcender tanto o espaço como o tempo, infringindo essa mesma índole fragmentária” (Crimp, 1977:181). Diferentemente, nas fotografias de Cindy Sherman (n.1954) existe uma sequência sintagmática, ou seja, uma temporalidade convencional escondida. O instantâneo é encenado e a narrativa não se conclui, causando tensão pela estrutura da própria representação, o que, no caso das fotografias de Sherman (fig.16), acaba por lhes incutir força e caráter (Crimp, 1977).



Fig.16 - Cindy Sherman, *Untitled Film Still No. 10*, 1978

4

Projetos de Experimentação Artística

Tal como referi na minha nota introdutória, a influência do quotidiano nos meus trabalhos já se prolonga desde há algum tempo e em outros trabalhos realizados, sendo o mais pertinente e visível aquele em que retrato, num esquema taxonómico, as várias fases da minha primeira gravidez (Fig.17).

2º trimestre (2011), o título que dei a esse trabalho, trata das relações e preocupações inerentes ao meu estado de gravidez, pretendendo retratar as mudanças/alterações e acontecimentos que daí advêm. Tais mudanças/alterações dão-se numa linha de tempo que nos é fornecida por imagens fotográficas da constante transformação e aumento da minha barriga ao longo das várias semanas. Este trabalho pretendeu também abrir a possibilidade de pensar a experiência feminina através da arte de uma outra forma, longe de um olhar já moldado aos modos masculinos dominantes de ver. As imagens do feminino invadem o nosso quotidiano e penso que é necessário pensarmos o modo como são constituídas as subjetividades femininas do nosso tempo, como forma de romper com os padrões ditos de feminilidade e reinventar acervos materiais e simbólicos constituintes desse mesmo universo.

Para este trabalho fui descrevendo de forma detalhada todos os passos, alterações e situações, quase exaustiva e exageradamente, que foram acontecendo nesse processo que foi a minha primeira gravidez, e a preocupação diária em me manter nutrida e saudável enfrentando os vários problemas de anemia e baixa tensão que iam surgindo. A forma como apresentei este trabalho assumiu-se como uma calendarização semanal, de classificação e/ou organização das coisas e objetos que

retratavam essa minha fase, ao longo do 2º trimestre de gravidez, e me identificavam a mim e ao meu cotidiano nesse período da minha vida.

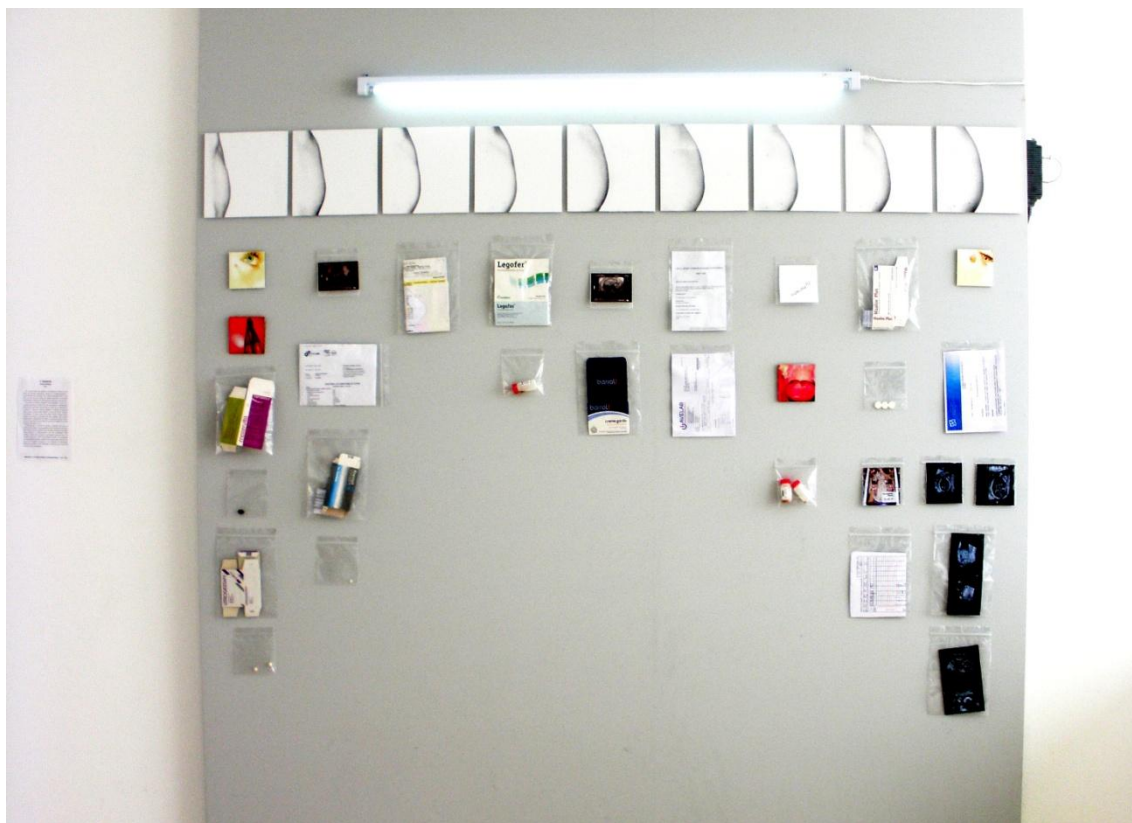


Fig. 17 – Patrícia Bastos, 2º trimestre, 2011

Para mim faz todo o sentido rever-me nas minhas obras e, principalmente, rever a minha vida nas minhas obras. Talvez num gesto, ou numa necessidade, de preservar momentos, de guardar memórias e arquivar acontecimentos e objetos, as minhas obras têm sempre a tendência para revisitar o meu cotidiano. Não obstante essa premissa, achei pertinente focar-me também no cotidiano daqueles que me estão mais próximos e, de algum modo, completam e ajudam na construção do meu dia-a-dia. Assim, qualquer uma das obras que apresento envolve outros intervenientes que não eu mesma, numa tentativa de vincar conclusões que fui tirando ao longo de todo este processo de trabalho que foi a minha dissertação, observadas nos outros, estimuladas pelos outros numa revisitação dos seus próprios quotidianos e numa invasão desses mesmos quotidianos.

4.1 Onde o cotidiano começa / Where the everyday begins

18 fotografias a preto e branco impressas sobre papel

Palavras-chave

mesa-de-cabeceira, íntimo, espaço, realidade, encenação

Objetivo

Comparar o quotidiano real e encenado num espaço onde começa e acaba o nosso dia, que é íntimo e de repente é tornado público.

Descrição do projeto

Este trabalho surgiu da vontade em explorar os conceitos e as dicotomias de que falo no capítulo 3 desta dissertação por projeto. A dicotomia público/privado levou-me à ideia da mesa-de-cabeceira, principalmente, quando tentei fugir à intimidade dada pelo corpo. Sendo o espaço, que acredito ser dos mais íntimos dentro da nossa casa, onde colocamos os principais objetos que dão como terminado o nosso dia, assim como também colocamos os principais objetos que nos recordam que um novo dia começa, o facto de mostrar a nossa mesa-de-cabeceira transforma a nossa intimidade e expõe-nos de certa forma perante o outro.

Para a realização deste projeto pedi a cerca de uma centena de pessoas que formam o meu ciclo social uma fotografia da sua mesa-de-cabeceira (fig.18), que me foram sendo enviadas por email. E, noutros casos, eu própria tirei fotografias das mesas-de-cabeceira de pessoas indo às suas casas e, com o seu consentimento, aos seus quartos, de forma a que as mesmas pessoas não tivessem tempo de ajeitar as suas mesinhas.

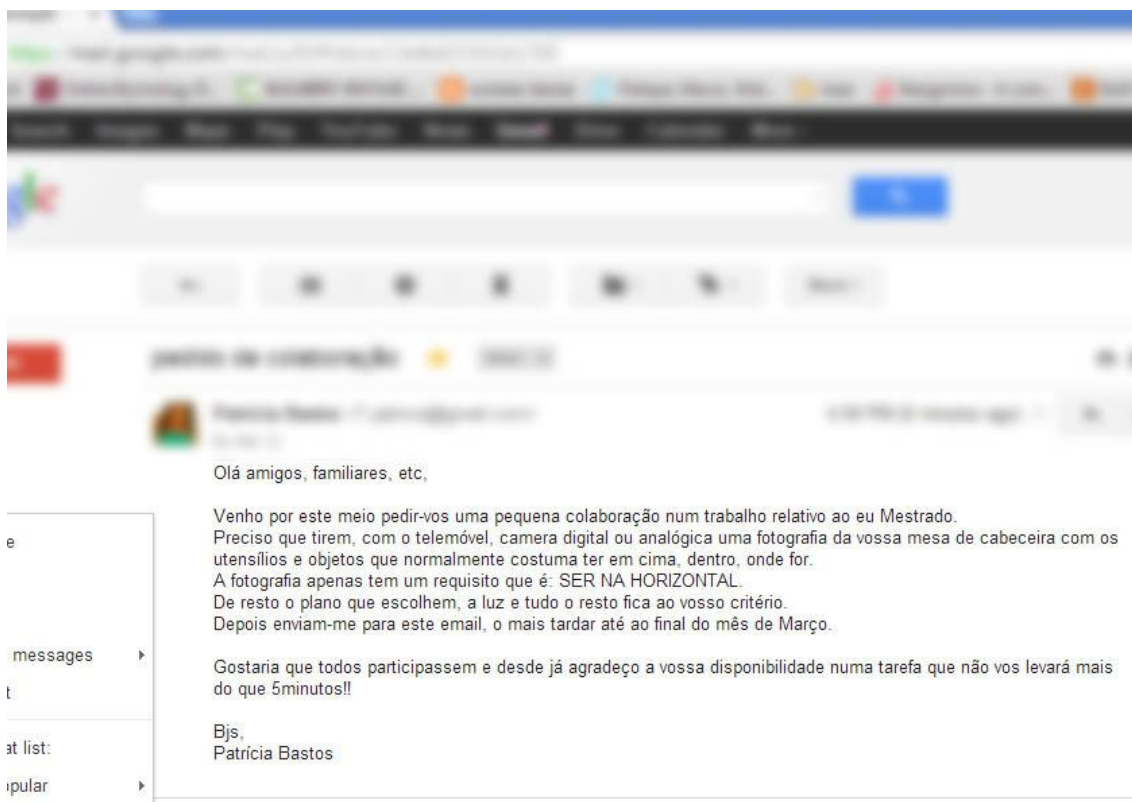


Fig.18 – Imagem do processo (pedido de colaboração via email)

Todo o processo decorreu em cerca de duas semanas, conseguindo que me fossem enviadas cerca de 33 fotografias e tiradas por mim cerca de 21. Dessas escolhi 9 para comporem cada grupo, o das imagens enviadas e o das imagens colhidas por mim, todas elas a preto e branco para que as imagens mantivessem uma certa coerência gráfica entre si (fig.19).



Fig.19 – Patrícia Bastos, *Onde o quotidiano começa*, 2013

As fotografias que consegui captar quando, em casa de amigos, familiares, ou de pessoas que normalmente fazem parte do meu quotidiano, me dirigia aos seus quartos e fotografava, acabam por revelar e invadir identidades. E não é só um local privado que foi invadido, mas é também todo um espaço onde o indivíduo que o gere, se

revela, seja pelos seus gostos, por aspetos de uma personalidade mais metódica, organizada, minimalista ou não, ou por necessidades e valores que apenas a ele/ela dizem respeito.

Por seu lado, as fotografias que pedi e me foram sendo enviadas também por pessoas fazem parte do meu ciclo de amigos ou familiares e, como tal, dão forma ao meu quotidiano, são imagens mais trabalhadas, onde se pode ver que os objetos foram muitas vezes escolhidos propositadamente, bem como a sua disposição no espaço. Não revelam, pois, tanto da identidade da pessoa à qual pertence aquele espaço, mas continuam, mesmo assim, a revelar características inerentes à sua personalidade, demonstrando que, mesmo encenado um espaço pessoal não o deixa de ser, apenas se torna mais moldado à personalidade que o seu proprietário quer fazer passar, quer tornar pública.

E, é sempre assim, qualquer que seja a fotografia que colocamos no nosso perfil de rede social, a mensagem que escrevemos no nosso mural sobre o que nos vai na cabeça em determinado momento, a roupa que vestimos e a forma como nos apresentamos perante o outro, tudo faz parte de uma encenação quotidiana que se começa a tornar inevitável, e fazemo-lo porque queremos fazer parte de um qualquer grupo social, aliás como sempre o quisemos, a diferença é que agora nós podemos “escolher” a comunidade (virtual) a que queremos pertencer, podemos imaginar a comunidade “ideal” em que estamos a mostrar, sem precisar de contactar fisicamente com a mesma.



Fig.20 – Estudo para a exposição.

4.2 Quotidianos alheios / Everyday unrelated

Instalação de vídeo, com objetos e fotografia

Palavras-chave

quotidiano, motivo, criar

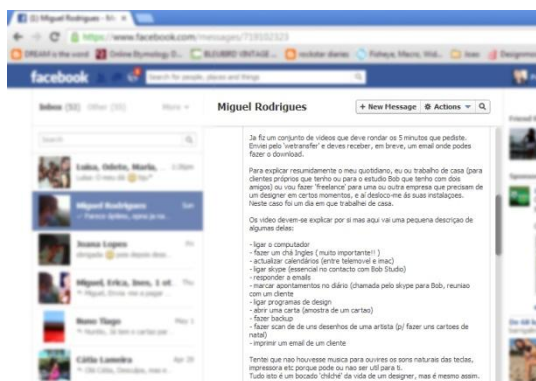
Objetivo

Perceber a forma como o quotidiano se torna motivo para a criação artística.

Descrição

É impossível fugir à necessidade que temos de que o outro nos veja de dada maneira, por isso mesmo aquilo que mostramos da nossa rotina diária será sempre algo encenado, e o nosso quotidiano é em grande parte escondido. A ideia com este trabalho é a de mostrar o quotidiano de alguns amigos, todos eles envolvidos com uma qualquer área artística.

Numa primeira fase do processo pedi a esses tais amigos para que filmassem cerca de 5 minutos de um dia comum nas suas vidas, desde que acordam até irem dormir, sem impor momentos ou propósitos, quebras ou episódios específicos (fig.21).



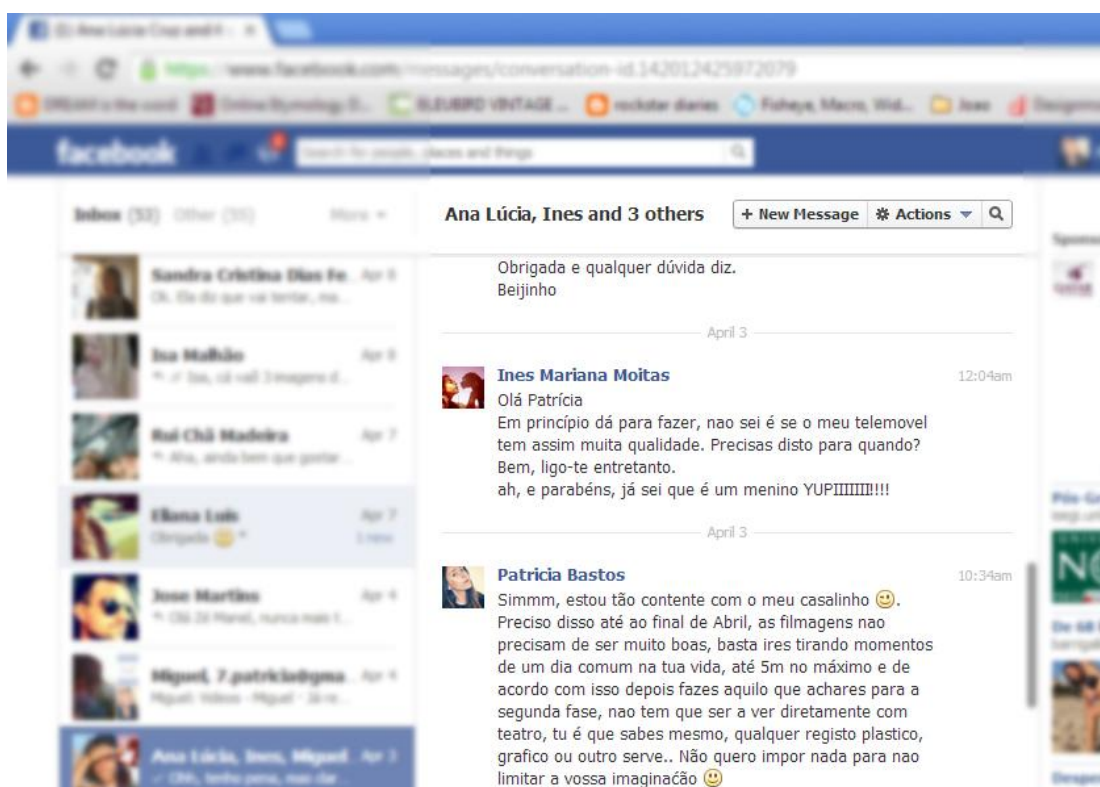


Fig.21 – Imagens do processo (troca de mensagens sobre o projeto via facebook)

Quatro amigos disponibilizaram-se, então, a colaborar comigo neste projeto e, de uma primeira fase, resultaram quatro vídeos relativos a um dia na vida de cada uma dessas pessoas envolvidas e consoante aquilo ao qual elas dão mais valor enquanto representação do seu quotidiano. O Miguel dá claramente, pela observação dos vários vídeos ainda não editados que me enviou, mais importância a toda a preparação que antecede o dia de trabalho e, posteriormente, ao trabalho em si. O Nuno revela momentos simples do seu quotidiano, pequenos detalhes da sua casa e do seu animal de estimação, alguns momentos de trabalho e depois um final de dia mais relaxante com os amigos a ver um jogo de futebol. A Inês preferiu mostrar todo o percurso que faz até aos ensaios de uma peça na qual é figurinista, apesar da sua formação ser como atriz de teatro, e daí novamente até sua casa já de noite. Por último, a Érica raramente mostra pormenores mais laborais e os momentos mais calmos parecem ser aqueles aos quais dá mais atenção quando regista o seu quotidiano, desde o acordar até ao deitar.

Se a ideia foi nunca impor qualquer limite nessa busca pelo quotidiano pessoal que propus aos quatro, o que pude verificar é que nem todos veem o seu dia-a-dia da mesma forma, ou seja, sobre as mesmas perspetivas de prioridades. Enquanto para alguns o quotidiano é o trabalho e pouco mais do que isso, para outros as partes mais

peçoais e “mortas” do seu dia são aquelas que verdadeiramente o constroem e lhe dão um carisma diferente do habitual, tornando-o único e mais representativo de si.

Numa segunda fase deste projeto, e já depois de editados os vários vídeos que me iam sendo enviados, propus-lhes a criação, ou não de uma peça ou trabalho que lhes fosse motivada pela observação da edição do seu quotidiano, ou pelo menos daquele dia que escolheram para filmar, sem quaisquer limites de suporte, técnica, tempo, tamanho, o que for, inspirado ou motivado por aquilo que pensaram ou agora constataram que é o seu quotidiano.

O intuito foi o de perceber, pela observação de todo o processo, se o quotidiano representa para eles uma motivação para criarem ou não.

Desta segunda proposta resultaram, então 4 peças muito diferentes, que cada um deles achou representativa do seu quotidiano (fig.22). A Érica, que se autointitula uma nómada sempre com a casa às costas, achou que os objetos que estão sempre consigo no seu dia-a-dia seriam o mais representativo do seu quotidiano, colocados ao acaso dentro da mala que a acompanha nas constantes viagens que faz. O Nuno deu-me uma escultura representativa de um erro acerca de um trabalho que estava a produzir na altura. A Inês achou que um pequeno armário antigo onde guarda dois pequenos objetos representa o seu quotidiano atual. E, por último, o Miguel enviou-me via correio duas páginas de um calendário, produzido pela sua empresa, a capa e o mês de Abril, onde ia anotando as coisas mais importantes a fazer relativas a cada dia desse mês.



Fig.22 – Imagem dos vários elementos que compõem a segunda parte deste projeto.

Tanto o trabalho proposto na primeira fase, como o trabalho da segunda fase resultaram de uma instalação onde finalmente se completam (fig.23).



Fig.23 – Estudo para a instalação

4.3 Identidade social / Social identity

6 fotografias a cores impressas sobre papel

Palavras-chave

público, privado, identidade, tecnologia

Objetivo

Evidenciar a relação público/privado atual pela alteração da identificação pessoal para um endereço da internet que nos leva à sua página pessoal, onde partilha com o resto do mundo um pouco (ou muito) da sua vida.

Descrição

A relação público/privado é mais uma vez a principal motivação para este projeto, que pretende fazer alusão às redes sociais e à sua massificação pela mudança da própria identificação pessoal do indivíduo que já não é mais caracterizado por um número, mas sim por um endereço de internet que nos leva a um espaço de partilha pessoal, onde a intimidade é tornada pública seja por frases, fotografias ou partilhas que ele ali expõe e faz.

O processo para este trabalho foi bastante simples, após alguma pesquisa acerca de fotografias captadas aquando da realização de um registo criminal, escolhi 6 pessoas que me são bastante próximas, e com as quais mais partilho o meu quotidiano e fotografei-as da cintura até à base do pescoço, segurando uma placa preta e sob a mesma parede de fundo.

Nessa placa, coloquei, posteriormente, o *link* que nos conduz a uma rede social na qual essa pessoa, da qual não conhecemos a cara, tem conta pessoal. As fotografias apenas diferem nas cores dadas pelas roupas que estão a ser usadas e pela fisionomia das mãos que seguram a placa (fig.24).



Fig.24 – Patrícia Bastos, *Identidade Social*, 2013

Tratam-se, pois, de identidades que qualquer uma das pessoas fotografadas quis ter como públicas. Se acedermos aos links escritos a branco através de um computador ou de um *tablet*, que vai ser disponibilizado no dia da exposição (fig.25), podemos conhecer um pouco mais das pessoas que ali estão representadas, explorar o pouco ou muito que elas se querem dar a conhecer e, quem sabe, se elas o deixarem, tornarmo-nos parte integrante do seu círculo de amigos virtual. Estas redes sociais e espaços públicos levaram o ser humano a um quotidiano mais partilhado, ou pelo menos mais partilhado globalmente e não tão restrito como o era antes. Se outrora, o ser humano era identificado pelas suas características físicas e posteriormente por um número de identificação representado num cartão, agora facilmente acedemos a dados identificativos de uma qualquer pessoa pela pesquisa na *internet* apenas com a introdução do seu nome. Seja uma rede social, um *website* pessoal, uma referência a um evento, projeto ou trabalho profissional no qual determinado indivíduo esteve envolvido, facilmente encontramos alusão ao mesmo num motor de pesquisa da *internet*.

A ideia de retirar as caras às fotografias prende-se com esse mesmo facto, de que por mais que nós procuremos fugir à exposição, a nossa vida social cibernauta acaba por nos dar a conhecer e, para os mais curiosos, basta o acesso à *internet* e a simples introdução dos *links* indicados para descobrirem a cara da pessoa representada na fotografia em questão.

Este trabalho espelha, pois, a ideia de que, se o nosso quotidiano ainda continua em muito a ser privado, pelo menos naquilo que queremos que ele seja, a nossa identidade está a tornar-se cada vez mais pública e dificilmente nos conseguimos já alienar de todo esse trajeto público do nosso “eu”.



Fig.25 – Estudo para a exposição

CONCLUSÃO

Não é de hoje, nem sequer de um passado próximo que o ser humano faz uso do seu cotidiano como motivo para a arte. Basta-nos recuar na própria História da Arte, para descobrir que assim é desde sempre. No entanto, o presente argumento coloca para trás todo esse passado, centrando-se antes no estudo do cotidiano na arte numa época em que as consciências lhe deram um uso com outras intenções, que já não eram apenas as de retratar ou documentar, mas sim as de quebrar a barreira entre a arte e a vida, num percurso mais conceptual e menos representativo.

Os Dadaístas e os Surrealistas abriram, assim, caminho para novos pressupostos, novas consciências e ambições artísticas desenvolvendo uma acesa crítica a uma repressão social e ideológica imposta por uma sociedade capitalista, de mentalidade burguesa e castrante.

Duchamp foi o grande mentor do uso de objetos do cotidiano na prática artística. Os seus *ready-made* determinaram uma reformulação e subversão de conceitos que elevaram não só os objetos e as situações rotineiras a um outro estatuto, culminando nos anos 50 e 60 com obras mais concetuais e uma nova teoria da arte.

Ao longo do meu argumento nomeio várias formas e maneiras de usar o cotidiano na criação artística, de acordo com o propósito de cada artista e conceito de cada obra. Seja pelo uso de objetos banais, reformulados, sacralizados, reutilizados ou não, seja pelo retratar, registar ou arquivar de acontecimentos e ações que nos acontecem ou que repetimos na nossa rotina diária, seja ainda pelo meio que o próprio cotidiano nos proporciona para atingirmos uma ideia, para conseguirmos intervir em determinado propósito que temos, oferecendo-nos o dia-a-dia a matéria-prima para tal. Foram muitos os artistas que, pertencendo a diferentes paradigmas artísticos,

integraram o cotidiano nas suas obras, fosse o seu próprio cotidiano ou o de outra pessoa.

Foram, pois, encontradas três tendências principais nessa relação entre a arte e o cotidiano.

Será, então uma necessidade de dar visibilidade a acontecimentos não visíveis, fechados ou escondidos, mas que fazem parte da nossa experiência vivida, de dar durabilidade ao que nos rodeia e acontece, desfazendo a efemeridade das coisas, quase como uma arte de arquivo. Ou o querer reutilizar aquilo que já existe, não tendo que produzir e sim apenas que reformular e re-materializar o repertório de formas existentes, como uma arte de pós-produção. Ou, por último, o uso do cotidiano quer ser pretexto para que a arte assuma componentes mais sociais e para fazer passar mensagens que assim se tornam mais legíveis e incorporam melhor os seus significados.

Como foi já referido, a presente dissertação por projeto consta de duas partes, que se interligam e contagiam mutuamente. Ao trabalho de reflexão teórica, desenvolvido nos capítulos iniciais, seguiu-se um capítulo 4 índole mais prática que se configura em três projetos de experimentação artística.

Nesse sentido, Sophie Calle foi uma das minhas maiores influências e, seja no primeiro ou no segundo projetos de experimentação (ver capítulo 4), essa referência e inspiração são visíveis, não apenas no conceito e na intervenção de outras pessoas, mas também na própria escolha do meio utilizado, a fotografia e o vídeo. O cotidiano entra no trabalho de Calle, porque a artista lhe cria condições para tal, porque o observa e manipula de forma a que ele próprio lhe dê um motivo para as suas obras.

Uma outra artista à qual me refiro e que sempre me serviu de referência principal, acabando por abrir o terceiro capítulo desta dissertação, é Nan Goldin. Goldin quebrou a barreira entre o público e o privado numa obra focada em torno do seu cotidiano e retratando aqueles que lhe eram próximos, as suas atitudes e formas de vida um pouco à margem da realidade, acabou por as trazer à visibilidade através da fotografia. E, como ela, muitos outros artistas seguem querendo penetrar a barreira da intimidade e do privado, fazendo jus a um mundo social que para aí caminha com a proliferação da tecnologia e das redes sociais.

Até aos dias de hoje foi um evoluir de mentalidades e de estratégias divulgadoras que acompanharam toda uma libertação pessoal que culminou na completa quebra da barreira público/privada e na exposição gratuita do indivíduo. Leigh Ledare extrapola o aceitável e torna a intimidade banal, num sensacionalismo talvez chocante de mais

para o público desabitado a alguns artistas da fotografia contemporânea, mas já não assim tão chocante para o mundo da arte habituado a experimentar essa tensão não resolvida que é a de manter ou partilhar a intimidade. A proliferação da intimidade nas obras de arte resultou no soar do último dos alarmes da moral, dificilmente haverá ainda lugar para mais choques, para mais espantos e olhares retraídos no mundo da arte. A arte atingiu o patamar do íntimo e o quotidiano deu-lhe a matéria-prima para tal.

Depois, e quando se fala de quotidiano pessoal, de o mostrar e trabalhar sobre ele, dificilmente podemos esperar que o fator encenação não esteja presente. Se somos os autores da nossa própria história, somos nós quem decide tudo aquilo que a envolve, as cenas, os roteiros, os finais. Logo somos nós, artistas, quem decide as personagens, o enquadramento, a cor, o espaço, quer se trate de uma fotografia ou de qualquer outro meio artístico.

Por vezes pode parecer desgastante tanta encenação inerente ao nosso dia-a-dia, mas a verdade é que já o fazemos quase de forma irrefletida e, com o desenvolvimento das tecnologias e de toda a forma de comunicação e de camuflagem que hoje existe, e que no futuro terá tendência a evoluir, o nosso quotidiano será cada vez mais encenado e menos real, e nós cada vez melhores atores e menos genuínos.

Os três projetos de experimentação artística que apresento foram todos eles gerados a partir de situações criadas no quotidiano daqueles que me são próximos e, logo, que têm influência sobre o meu próprio dia-a-dia. Espaços de todos os dias, encenados ou não, trabalhados ou captados no seu estado normal, provaram ser um bom motivo fotográfico (fig. 19). Pequenos momentos do quotidiano montados em vídeo serviram de inspiração para que objetos banais, do dia-a-dia, se transformassem num motivo referencial acerca desses quotidianos filmados (fig. 22). Enquanto que num terceiro projeto entramos em várias comunidades virtuais, e conhecemos as caras das pessoas escondidas pelas fotografias (fig. 24). Até certo ponto, a geração atual rege-se por estes diários virtuais como forma de integração num universo cultural que evoluiu para a globalização do indivíduo e para a prevalência de uma sociedade mais flexível e comunicativa, mesmo que mais individualista (ver capítulo 3).

Parece, não obstante, difícil conseguir manter tudo aquilo que nos é dado pelo quotidiano e usado nas obras, como algo longe do documentário, quando se trata de acontecimentos, ou como algo que não se transforme em paródia e decoração, quando se trata de objetos. Penso, pois, que é aí que reside a verdadeira qualidade da

obra, o não aproximar o relato do cotidiano de um simples documentário, ou de um simples registo.

A observação daquilo que nos rodeia, a atenção dada àquilo de que fazemos uso e a reformulação de tudo isso não é mais do que uma necessidade de comunicar o que é estar aqui e agora, e o cotidiano dá-nos o motivo ideal para essa comunicação.

BIBLIOGRAFIA

Livros

AGAMBEN, Giorgio (2009), *O que é ser Contemporâneo?*, trad. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó.

ALQUIÉ, Ferdinand (1965), *The Philosophy of Surrealism*, B. Waldrop (trans.), Ann Arbor, University of Michigan Press.

AUGÉ, Marc (1998), *Não-Lugares- Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Venda Nova, Bertrand Editora.

BANES, Sally (1993), "Equality Celebrates the Ordinary", in Stephen Johnstone, *The Everyday, Documents of Contemporary Art*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008: 113-119.

BAUDRILLARD, Jean (1991), *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Relógio D'Água.

BAUDRILLARD, Jean (1989), *Palavras de Ordem*, Porto, Campo das Letras.

BLASE, Christoph (1999), "Peter Fischli/David Weiss, *Art at the turn of the Millenium*, Colónia, Taschen.

BOURRIAUD, Nicolas (2002), *Postproduction, Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Nova Iorque, Lukas & Sternberg.

BRADLEY, Will (2007), "Introduction" in Will Bradley (org.) e Charles Esche (org.). *Art and Social Change: A Critical Reader*, Londres: Tate Publishing e Afterall; pp. 9-32.

CALLE, Sophie (1984), "The Hotel", in Stephen Johnstone, *The Everyday, Documents of Contemporary Art*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008: 190-192.

CERTEAU, Michel (1984), *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press.

CRIMP, Douglas (2000), "Imágenes" in Anna Maria Guasch (ed.), *Los Manifiestos del Arte Posmoderno- textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Ediciones Akal

DANTO, Arthur (1983), "Art, Philosophy, and the Philosophy of Art", *Humanities*, Vol.4, No.1

DANTO, Arthur (1998), *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Los Angeles, University of California Press.

FOSTER, Hal (2004), "An Archival Impulse", in Charles Merewether, *The Archive*, Documents of Contemporary Art, Whitechapel, MIT Press.

FRADE, Pedro Miguel (1990), "Do auto-retrato à encenação de si", incluído em Serpa, Luís (coord.), *Je est un autre* (catálogo de exposição), Porto, Fundação de Serralves, pp. 37-41.

FREDERICO, Celso (2000), "Cotidiano e arte em Lukács", *Estudos Avançados* 14 (40).

GARDINER, Michael E. (2000), *Critiques of Everyday Life*, Nova Iorque, Routledge.

GIDDENS, Anthony (2001), *Transformações da Intimidade*, Oeiras, Portugal, Celta Editora.

GOOFMAN, Erving (2002), *A Representação do Eu na Vida Quotidiana*, trad. Natália Célia Santos Raposo, 10ª edição, Petrópolis, Editora Vozes.

GREENBERG, Clement (1961), "American-Type Painting" in *Art and Culture- critical essays*, Toronto, S.J. Reginald Saunders Compny, Ltd.

JOHNSTONE, Stephen (2008), trans. *The Everyday*, Documents of Contemporary Art, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

KASTNER, Jeffrey & Wallis, Brian (1998), *Land and Environmental Art: Themes and Movements*. Londres: Phaidon Press Limited.

KRAUSS, Rosalind, (1985), *The originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusets: MIT press.

LEFEBVRE, Henri (1961), "Clearing the Ground", in Stephen Johnstone, *The Everyday*, Documents of Contemporary Art, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008: 26-34.

LIPOVETSKY, Gilles (1989), *A Era do Vazio*, Lisboa, Relógio d'Água.

MAFFESOLI, Michel (2002), "Walking in the Margins", in Stephen Johnstone, *The Everyday*, Documents of Contemporary Art, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008: 77-78.

MILLER, Daniel (2011) – *Tales from Facebook*, Cambridge, Polity Books.

MORGAN, Robert C. - "Mierle Laderman Ukeles: deshacerse de lacto material" in *Del arte a la idea-ensayos sobre arte conceptual*, Ediciones Akal, 2003, pgs: 128-132.

OROZCO, Gabriel (1998), "On Recent Films", in Stephen Johnstone, *The Everyday*, Documents of Contemporary Art, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008: 134-135.

PATTO, Maria Helena Souza (1993), *O Conceito de Cotidianidade em Agnes Heller e a Pesquisa em Educação*, São Paulo.

REIS, Ricardo (2003), *Prosa*, Porto, Assírio & Alvim.

RIBETTES, Jean-Michel (1999), "Haim Steinbach", *Art at the turn of the Millenium*, Colónia, Taschen.

SENNETT, Richard (1977) - *The Fall of Public Man*, Nova Iorque: Knopf .

STANGE, Raimar (1999), "Gabriel Orozco", *Art at the turn of the Millenium*, Colónia, Taschen.

TITZ, Susanne (1999), "Andrea Zittel", *Art at the turn of the Millenium*, Colónia, Taschen.

TITZ, Susanne (1999), "Gilliam Wearing", *Art at the turn of the Millenium*, Colónia, Taschen.

WALLIS, Brian (1998), "Survey" in Brian Wallis e Jeffrey Kastner (org.), *Land and Environmental Art: Themes and Movements*, Londres: Phaidon Press Limited; pp. 18-43.

Artigos de jornais e revistas

BELANCIANO, Vítor (2013), "A arte e a privacidade na era das redes sociais": Público, 9:2.

LIPPARD, Lucy (1980), "Sweeping Exchanges: The contribution of Feminism to the Art of the 1970's" in Art Journal, Vol. 40, nº1/2, 362-365

<http://www.jstor.org/stable/776601> (acedido a 30/04/2013)

QUALLS, Larry (1995), "Performace/Photography" in Performing Arts Journal, Vol.17, nº1, 26-34

<http://www.jstor.org/stable/3245693> (acedido a 25/02/2013)

SAYRE, Henry M. (1994), "Scars: Painting, Photography, Performance, Pornography and the Disfigurement of Art" in Performing Arts Journal, Vol.16, nº1, 64-74

<http://www.jstor.org/stable/3245828> (acedido a 25/02/2013)

VELASCO, David (2008), "Leigh Ledare: Pretend you're actually alive", in ASX Channel, originally published in ArtForum, September 2008

<http://www.americansuburbx.com/2011/06/leigh-ledare-pretend-youre-actually.html>

(acedido a 02/05/2013)

Websites

ADAMS, Brook – "Mark Morrisroe": Art in America, 03/01/2011

<http://www.artinamericamagazine.com/features/mark-morrisroe/> (acedido a 02/03/2013)

BADEN, Evan – personal website

<http://www.evanbadenphotography.com/> (acedido a 10/03/2012)

BADEN, Evan (2010) – "The Illuminati" in Fotovisura em 26 de Outubro de 2010

<http://www.fotovisura.com/user/ebaden/view/the-illuminati> (acedido a 14/04/2013)

D'ORSAY, Musée (2006) – "Gustave Courbet (1819-1877): A Biography"

<http://www.musee-orsay.fr/en/collections/courbet-dossier> (acedido a 16/04/2013)

FALLIS, Greg – "Sunday Salon with Greg Fallis- Leigh Ledare": Utata- tribal photography website

<http://www.utata.org/sundaysalon/leigh-ledare/> (acedido a 26/02/2013)

GARRAT, Sheryl (2002) - "The Dark Room", *The Observer*, 6 de Janeiro de 2002

<http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27>

(acedido a 21/11/2012)

MILLER, Mailto - "Archivefrancisalys", Art Tatler

<http://arttattler.com/archivefrancisalys.html> (acedido a 04/04/2013)

WOLF, Sylvia – "Out of Bounds", 2011: Ryan McGinley official website

<http://ryanmcginley.com/essays/sylvia-wolf-out-of-bounds/> (acedido a 12/03/2013)

YANDA, - "The Artist and His Model", 2 de Fevereiro de 2011

<http://theartistandhismodel.com/2011/02/ai-wei-wei/> (acedido a 02/04/2013)

Exposições

- Adaptation, Redesigning the everyday (2007)

- Bienal de Sydney, 1988

ÍNDICE DE IMAGENS

Fig.1 – Marcel Duchamp, *A Fonte*, 1917 - réplica de 1964.

http://www.centrocultural.sp.gov.br/acessibilidade/programacao_acesso_cobertura_2511.htm
(acedido a 20/11/2012)

Fig.2 – Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964.

<http://quizlet.com/19585282/contemporary-art-history-flash-cards/> (acedido a 16/12/2012)

Fig.3 – Performance de Marcel Duchamp e John Cage, *Reunion*, 1968, fotografia de registo.

<http://artsfuse.org/76873/fuse-visual-artsbook-review-still-cagey-at-100/> (acedido a 23/11/2012)

Fig.4 – Sophie Calle, *La Filature*, 1981, fotografia da vídeo-instalação.

<http://unaexpo.blogspot.pt/2009/06/la-filature-la-sombra-1981.html> (acedido a 12/01/2013)

Fig.5 – Francis Alys, *Ambulantes*, fotografia da serie realizada de 1992 a 2006.

<http://www.metamute.org/editorial/articles/thriving-adversity-art-precariousness> (acedido a 03/03/2013)

Fig.6 – Tracey Emin, *My Bed*, 1999, imagem de instalação na Tate Gallery em Londres.

<http://carlaellimanart.blogspot.pt/2010/10/tracey-emins-bed.html> (acedido a 12/01/2013)

Fig.7 – Gabriel Orozco, *La D.S.*, 1993, Citroen modificado DS; 55 3/16" x 15'9 15/16" x 45 5/16" (140.1 x 482.5 x 115.1cm).

<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/174/1919> (acedido a 17/01/2013)

Fig.8 – Haim Steinbach, *Global Proportions*, 2007, objetos sobre prateleira colocada numa parede.

<http://joshuaabelow.blogspot.pt/2010/03/global-proportions-2007-haim-steinbach.html> (acedido a 18/01/2013)

Fig.9 – Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation*, 1970-1980, fotografia de registo.

<http://www.temple.edu/tyler/exhibitions/templepast.html> (acedido a 06/01/2013)

Fig.10 – Gillian Wearing, *Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say*, 1992, fotografia.

<http://imageobjecttext.com/tag/signs-that-say-what-you-want-them-to-say-and-not-signs-that-say-what-someone-else-wants-you-to-say/> (acedido a 09/01/2013)

Fig.11 – Ai Weiwei, *Vaso neolítico com logo da Coca Cola*, 2010- pintura em vaso neolítico (5000-3000 B.C.) 9 3/4 x 9 3/4 x 9 3/4 in. (24.8 x 24.8 x 24.8 cm)

<http://agenciacrie.com.br/blog/2012/10/15/eua-e-alemanha-exibem-pop-art/> (acedido a 10/04/2013)

Fig.12 – Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, 1984, fotografia tirada depois de ser espancada pelo seu companheiro.

<http://www.theparisreview.org/blog/tag/the-ballad-of-sexual-dependency/> (acedido a 10/12/2012)

Fig.13 – Ryan McGinley, *Sparky*, 1999

<http://www.vice.com/nl/read/ryan-mcginley-selectief-geheugen> (acedido a 03/03/2013)

Fig.14 – Evan Baden, *Technically Intimate*, 2008

<http://basemagazine.co/post/34483046432/technically-intimate-evan-badens-technically> (acedido a 15/03/2013)

Fig.15 – Leigh Ledare, *Hotlicks*, 2002, impressão 76.2 x 101.6 cm edição de 5.

<http://www.officebaroque.com/exhibitions/34/work/16> (acedido a 16/03/2013)

Fig.16 - Cindy Sherman, *Untitled Film Still No. 10*, 1978, Gelatin-silver print. 7 3/8 x 9 7/16 in.

http://www.dallascontemporary.org/artthink/?page_id=371 (acedido a 25/03/2013)